

René Berger



descoperirea picturii

Vol 3



- 3 -
T 55.8 10

editura Meridiane



257/198
6.19204
René Berger

descoperirea picturii

ARTA DE A APRECIA

VOLUMUL III

Traducere de
IRINA IONESCU



262488
B.C.U. - IASI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1975



*Nu comunicăm celorlalți decât o orientare spre
un anume secret, dar nu vom putea niciodată
să spunem în mod obiectiv care este acest
secret.*

GASTON BACHELARD
Poetica spațiului

ABORDAREA RITMULUI

„Ideea de ritm, declară L. Weber, este una din cele mai familiare noțiuni. Înșiruirea de zile și nopți, de anotimpuri calde și reci, de perioade de intensitate a vieții vegetale și de moarte aparentă a vegetației, alternanța muncii cu odihna, a veghii cu somnul... furnizează neîncetat exemple de mișcare ritmică”¹. După cum afirmă autorul, avem de-a face cu una din cele mai familiare idei; greutatea începe abia când încercăm s-o definim. Să procedăm pe etape.

Ritmul pare într-adevăr să facă parte din existența noastră și în primul rând din viața noastră organică: la fiecare zvîcnire a inimii, provizia de sînge a corpului se îmborsăștează, alimentată prin dubla mișcare de inspirație și expirație a plămînilor. Dar el iese la iveală și din cele mai obișnuite mișcări ale noastre, spontane sau intenționate, ca de exemplu acțiunea de a merge. Sau să-i observăm pe lucrătorii la pavaj în exercitiul funcțiunii. Grupați cîte doi sau cîte trei, își reglează gesturile în funcție de alternanța loviturilor. Marinarii care trag la edec, cu sonorul lor „hei rup”, urmăresc același scop. Trece fanfara; la fiecare lovitură de tobă, soldații calcă de parcă ar fi un singur om, marcînd ritmul.

¹ L. Weber, *Le Rythme du Progrès*, citat de Lande în lucrarea sa *Vocabulaire de la Philosophie*.

Există desigur muzici mai complexe decît muzica de fanfară, dar nici una nu rămîne străînă de ritm. Ca și poezia. Care om, fie el și sălbatic, ar putea să citească un sonet de Ronsard ca pe o pagină dintr-un cod juridic ?

Căruia resort din noi îi corespunde deci această nevoie de ritm ? În ceea ce privește mișcările organice, aceea a inimii sau a plămînilor, măr-turisim că nu știm nimic. Situația apare mai limpede atunci cînd este vorba de mișcările voluntare. La nivelul muncii manuale, în exemplul lucrătorilor de la pavaș citat mai sus, ritmul permite conjugarea forțelor și obținerea maximei eficiențe cu un minimum de efort : instrument de economie, îl regăsim pretutindeu, oriunde intervine activitatea mușchilor.

Ritmul este însă legat și de activități care, deși recurg la forță, nu sînt supuse unor scopuri utilitare. Cînd cîrmaciul dă semnalul și vîslele se scufundă dintr-o dată în apă, nu dovedește aceasta plăcerea de a face în echipă gesturi perfect sincronizate ? Plăcere de sportiv... Dar cînd asști la un balet sau un concert ! Orchestra înșiră măsurile unele după altele, dansatoarea pași, și în labirintul acestor figuri, dintre care unele impresionează ochiul și altele auzul, se descoperă o arhitectură mobilă, pasionantă și antrenantă.

Fără a pretinde că, în toate aceste cazuri, ritmul este același, nu se poate nega că el este asociat la majoritatea activităților noastre (fizicologice, spirituale, mecanice, artistice, musculare, spontane, conștientă, inconștientă) și că exprimînd unul din aspectele fundamentale ale comportamentului nostru, prezintă în fiecare caz caractere comune, din care se pot scoate elementele unei definiții. Nu încapem nici o îndoielă că ritmul este *mișcare* ; dar se deosebește de mișcare în general, așa cum am studiat-o în capitolul precedent, printr-o calitate care îi este proprie : revenirea *timpilor slabi și a timpilor tari* la intervale sensibil egale. Acestui caracter

periodic, acestei înşiruii *reglate* de schimbări fi şi datorează el particularitatea sa, faţă de care conştiinţa noastră este atât de sensibilă.

De ce toate aceste observaţii? se poate întreba cineva. Dacă ele sînt valabile în *pri-
vinţa poeziei*, poate şi a muzicii, adică a *artelor
temporale*, nu ar putea fi aplicate şi la *pictură*,
care, ca şi sculptura, este o *artă spaţială*... Nici
vorbă de aşa ceva!... Am mai lăsat de altfel să
se înţeleagă că această deosebire este mai
curînd aparentă decît reală.

În faţa unui perete gol, ochiul nostru, după
ce a perceput în mod grosolan întinderea, ră-
mîne inert. Dar dacă zidul este găurit de goluri
dispuise la intervale regulate, atenţia se trezeşte
dintr-odată.

Or, efectul acestui embrion de ritm (fereastră,
zid, fereastră) nu este numai provocarea activi-
tăţii privirii ci şi, ceea ce este mai important,
organizarea viziunii în durată. Într-adevăr, dacă
zidul nu se mişcă din loc, în schimb privirea
îl parcurge şi, solicitată de înşiruirea de plinuri
şi goluri, oscilează de la un element la altul,
suma traiectelor corespunzînd duratei totale
necesare pentru a parcurge intervalele de zid
şi ferestre. Exemplul schematic, dar din care se
desprinde acest fapt capital: *contemplarea este-
tică, chiar dacă porneşte în împlinirea ei de
la spaţiu, este legată pentru noi de un fenomen
de durată care face opera plastică tributară, ca
şi poezia, mişcării şi ritmului, deci timpului*.

Surprinzătoare la prima vedere, această abo-
lire a diferenţei dintre artele spaţiale şi cele
temporale devine mai puţin surprinzătoare dacă
ne gîndim că arhitectura, sculptura, pictura,
muzica şi dansul, ca arte, sînt percepute toate
în acelaşi loc, acela al conştiinţei noastre. Chiar
dacă obiectele la care recurg sînt diferite, chiar
dacă căile pe care o pornesc sînt altele, ele nu
pot să nu fie în mod necesar înrudite, dat fiind
că la urma urmelor răspund aceloraşi condiţii
din fiinţa noastră.

Acestea fiind spuse, decît să teoretizăm în abstract, mai bine să examinăm tabloul *Bunavestire* de Domenico Veneziano. Dacă, cu ajutorul spiritului, se suprimă culorile ca în reproducerea de față, ne pomenim de la bun început în fața unui zid pe care artistul îl articulează cu ajutorul unui portic tăiat la intervale sensibile egale prin niște coloane. În plan se construie cinci elemente, timpri slabi fiind formați de intervale și timpri tari de coloane, iar în partea dreaptă mobila de colț pusă piezis. Pentru a sublinia faptul că aparțin aceleași durate, artistul își încununază porticul cu o cornișă care ocupă doar ea tabloul de la un cap la altul. Totuși, pentru ca ochiul să nu se plictisească, uniformitatea construcției este spartă de niște părți proeminente față de fațadă; efectul este cu atît mai sensibil cu cît acestea schimbă pe nesimțite orientarea colonadelor. Cornișa este deci alcătuită din bucăți inegale ca lungime. Cea din centru, cea mai importantă, evită uniformitatea datorită articulației ternare a zidului pe care îl mărginește. De observat totodată că, departe de a strivi zidul, cornișa produce dimpotrivă o impresie de vioiciune datorită deschiderii arcadei și dublei evidări a golurilor. De asemenea, greutatea corpurilor proeminente scade în ochii noștri datorită zvelteții celor patru coloane care le susțin.

Dar ritmul se desfășoară și în adîncime. Iată mai întîi articulația primului plan : pe verticală, grupurile gemene ale celor patru coloane de o parte și de alta a centrului ; pe orizontală, triplul joc al celor trei dale, închise la culoare, în perspectivă. Al doilea plan corespunde trecerii spre grădină, articulată de baza coloanelor de la intrare, aceea a zidului și de umbra oblică de pe dale. În sfîrșit, al treilea plan se articulează cu ajutorul peluzei, al celor două brațe ale aleii și al straturilor înflorite de lîngă ușa închisă.

Astfel alcătuit, tabloul se construiește ca o strofă sau un ansamblu de strofe, căci de fapt, într-adevăr, avem de-a face cu un poem, poemul

pe care Domenico Veneziano îl dedică Bunei-vestiri. În felul acesta, ne este îngăduit să pătrundem în sentimentele artistului, în cele ale îngerilor și Fecioarei prin virtuțile ritmului, fără să mai fie necesară vreo expresie psihologică sau indicații de regie.

8 În stînga tabloului, în partea din centru, se află îngerul, cu un genunchi pe pămînt și degetul ridicat, transmițînd mesajul divin : „Și iată vei zămisli în sînul tău și vei naște un fiu și îl vei chema cu numele de Iisus. Acesta va fi mare și fiul Celui Prea Înalt se va chema...” De fapt, nu se pronunță nici un cuvînt, îngerul nici măcar nu deschide gura. Dacă ne concentrăm, atenția asupra tabloului, constatăm că din cele trei elemente ale părții centrale numai cel din stînga este ocupat de mesager, celelalte două sînt evident goale. Or, tocmai acestui gol aparent îi este încredințată, din punct de vedere plastic, transmiterea cuvintelor cerești, care încep prin înclinarea crinilor. Datorită celor trei „măsuri”, dintre care prima este ocupată de înger și celelalte două de tăcere, artistul ne face înțeles atît Cuvîntul cît și distanța care îl desparte pe acesta de ființa aleasă de Dumnezeu.

9 Acest dublu efect este subliniat prin așezarea personajelor, artistul a plasat-o pe Maria în *spatele* ecranului fragil al unei colonade, în timp ce îngerul se află *în fața* lui. Mai mult, Fecioara este angajată „printre” coloanele care alcătuiesc primul plan, făcînd oarecum parte din spațiul acela, în timp ce, cu capul plecat, răspunde : „Iată roaba Domnului. Fie mie după cuvîntul tău”; dimpotrivă, îngerul este plasat la nivelul primei coloane, *ca și cum n-ar aparține aceleiași spațiu* și s-ar afla acolo doar în trecere ; „și îngerul plecat-a de la ea”, adaugă într-adevăr sfîntul Luca.

Astfel cu ajutorul resurselor ritmului, Domenico Veneziano reușește să ne comunice într-un cadru arhitectural de epocă, și fără să recurgă nici măcar la cel mai mic element supranatural (Fecioara lui are aspectul unei femei oarecare ;

în ceea ce-l privește pe inger, dacă n-ar fi ari-pile, ar semăna cu un frumos tânăr ingenu-
cheat) *sentimentul supranaturalului* și profunda
venerație care-l însuflețește. Avem de-a face
cu un adevărat poem, căci, dincolo de ceea ce
este spus sau figurat, tocmai inefabilul este
cel care ne tulbură printr-un soi de sugestie cu
atât mai imperioasă cu cât mijloacele sale rămân
învălmuite în taină.

Să verificăm acest lucru comparînd *Buna-
vestire* a lui Piero della Francesca cu aceea a
lui Fra Angelico. Nu trebuie să privești cu prea
multă atenție pentru a-ți da seama că, deși ase-
mănătoare prin tema tratată, se deosebesc fun-
damental prin spiritul care le caracterizează.
Așezarea generală a personajelor este totuși în
mod evident aceeași: suprafața este împărțită
în două părți inegale, ocupate, cea din stînga de
către inger iar cea din dreapta de Fecioara
Maria.

În fresca de la Arezzo, diviziunea binară a
porticului, puternic marcată de opoziția coloa-
nei și a arhitravei, tinde să facă din fiecare
„măsură” un tot cu propria lui densitate. Acest
ritm atât de evident în primul plan este reluat
în fundal la zid și la ușă. Pentru a-i conferi
întreaga lui autoritate, pictorul modifică por-
țiile fiecăruia dintre elemente, înălțînd par-
tea în care se află Fecioara. Astfel, datorită rit-
mului, semnificația frescei devine evidentă:
pentru Piero della Francesca, omnia omnia posedă
ca un bun al ei o anume noblete pe care păcatul
nu a distrus-o, și pe care o regăsește în mo-
mentele hotărîtoare ale istoriei sale.

Cît de diferită este opera lui Fra Angelico !
În loc să marcheze ritmul prin contraste (verti-
cale tăiate de orizontale), Fra Angelico concepe
totul sub semnul tranziției. Coloana dintre
Fecioară și inger este într-adevăr o „cezură
plastică”, dar fără nici o asemănare cu cea din
fresca de la Arezzo. Deși împarte spațiul în
două, ea invită privirea nu atât să considere
izolat cele două părți, cît să le înlănțuie una cu

cealaltă. Să lămurim această idee cu un exemplu ; iată două versuri din Agrippa d' Aubigné, amîndouă descriindu-l pe Cain :

...*Vif, il ne vécut point. Mort, il ne mourut pas...*

...*Il était seul partout, hors en sa conscience...*¹

În amîndouă versurile, cezura intervine după al șaselea picior, la cuvîntul „point” în primul vers și la „partout” în cel de-al doilea. Dar în timp ce în cazul primului vers ea corespunde unei pauze, deci unei opriri, în cazul celui de-al doilea corespunde unui simplu accent. Așa încît datorită ritmului, primul vers se citește ca juxtapunere a două emistihuri, fiecare avînd propria lui unitate :

Vif, il ne vécut point. Mort, il ne mourut pas.

Cel de-al doilea, în schimb, se citește dintr-o singură suflare, cezura marcînd pur și simplu articulația mijlocului :

Il était seul partout, hors en sa conscience.

- 15 În fresca lui Fra Angelico, legătura ritmică este subliniată prin cele două arcade simetrice în primul plan și, mai mult încă, prin jocul cadentat al arcadelor interioare. Pe măsură ce acestea își multiplică accentele și produc măsuri din ce în ce mai precipitate, ca și cum zborul fremătător al îngerului s-ar mai răsfînge încă în ele, prin însăși direcția lor, ele indică mișcarea mesagerului divin către Fecioara Maria. În partea ocupată de aceasta din urmă, arcadele sînt cu totul altfel dispuse. Paralele cu zidul din fund, ele determină trei măsuri care, pe de o parte, subliniază starea de reculegere a Fecioarei și, pe de altă parte, tocmai prin inegalitatea lor, sugerează tulburarea de care aceasta e cuprinsă. În timp ce capul îngerului este parcă împins înainte de elanul arcadelor, cel al Fecioarei este ușor retras.

¹...În viață, nu trăia. În moarte, nu murise.../...Ori-unde era singur, înafara conștiinței... (N.T.).

Odată cu Fra Angelico, Bunavestire se umanizează. Dumnezeu devine plin de iubire pentru a o aborda pe aceea care va fi mama fiului său.

Astfel, trăind toți trei același subiect, Domenico Veneziano pune accentul pe caracterul supranatural al mesajului ceresc, Piero della Francesca pe demnitatea umană iar Fra Angelico pe mizericordia divină. În fiecare din aceste opere, ritmul joacă pentru noi rolul de revelator secret.

Se subînțelege că oricare alt mijloc plastic poate fi agent al ritmului : lumina, culorile, nuanțele. În celebrul tablou al lui Tintoretto, *Suzana la baie*, felul în care artistul folosește clarobscurul este deosebit de instructiv. Suprafața dreptunghiulară este împărțită în două părți aproape egale : la stînga, paravanul de frunze ocupat în cele două extremități de cei doi bătrîni, la dreapta, în fața oglinzii, Suzana ieșind din baie. La prima vedere, s-ar putea chiar crede că tabloul este lipsit de unitate : pe cît de evident este în partea stîngă efortul de a sugera profunzimea, pe atît partea dreaptă (cu excepția porții din fundal) pare să depindă doar de plan. Este suficient să le acoperim alternativ pentru a ne da seama de acest lucru.

Care este cauza acestei „anomalii“ ? Privind mai atent se observă că tabloul este alcătuit din mase întunecate și mase luminoase, acestea formînd patru pete de intensități inegale : în stînga sus, poarta grădinii, în stînga jos, capul primului bătrîn, în mijloc sus, cealaltă poartă a grădinii și cel de-al doilea bătrîn ; la dreapta, corpul femeii. Stimulat de aceste apropieri și contraste, ochiul privește alternativ capetele bătrînilor pentru a se fixa apoi asupra nudului, care împreună formează trei din cele patru zone luminoase, și alcătuiesc un fel de triunghi ale cărui laturi converg spre Suzana. În felul acesta ni se comunică dorința bătrînilor. Mai mult chiar : fiecare dintre ei fiind plasat la una din extremitățile paravanului de verdeață, însăși concupiscența lor ne este dezvăluită.

Dar iată că, prin suverana autoritate a artistului, intervine ceea ce pe drept s-ar putea numi miracol ! Într-adevăr, deși moșnegii ies din ascunzătoare, depășind obstacolul care îi desparte de Suzana, totul se petrece *ca și cum femeia ar rămâne mai presus de puterea lor*, ca și cum însăși castitatea ar ocroti-o, mai bine decât alcovul de frunze și umbră !

Cum adică, doar e goală și goliciunea îi e oferită oricui poate să înconjoare obstacolul paravanului ? Să fim totuși atenți la felul în care este tratat nudul. În loc ca lumina să modifice volumele, ca în cazul capetelor bătrânilor, ea suferă aici o dublă metamorfoză, pe de o parte supunându-se liniei sinuoase și impetuoase a spatelui și pe de altă parte evitând orice efect de modeleu prea viu. Carnea trupului nu este însă prin aceasta abolită sau doar sugerată. Prezența ei este cât se poate de bine afirmată, dar, transpusă, ea își pierde caracterul carnal *pentru a deveni ritm linear și, totodată, luminos*. În tabloul lui Tintoretto, castitatea nu este un atribut al Suzanei, ci o *evidență sensibilă*. Astfel se explică ciudățenia acestei opere : pradă dorințelor bătrânilor, Suzana, vizibilă, rămâne *inaccesibilă*. Puritatea scenei vine din puterea secretă a mijloacelor plastice și, îndeosebi, cea a ritmului, care o sugerează.

Să luăm și alt exemplu, al unui tablou bazat de data aceasta pe prioritatea culorii. În această natură moartă de Matisse, se deosebesc clar o serie de obiecte familiare : o farfurie, niște stridii, două lămpi, o carafă, un cuțit, dar atât de aluziv încât trebuie făcut un efort pentru a le recunoaște. Și ce sînt de fapt cele trei zone, una albastră în centru, cealaltă portocalie din jurul ei și, în sfîrșit, fragmentul roșu al zonei care întretaie cadrul ? Unde este masa ? Oare farfuria este așezată direct pe podea ? Pe ce covor ciudat și alături de ce șerveț și mai ciudat ? Totuși, nu există nici o îndoială că din această îmbinare bizară (bizară

pentru cine încearcă să reconstituie locurile și obiectele) emană o impresie de imperioasă necesitate. De faptul că tabloul formează un tot nu se poate, rațional, nimeni îndoii. Rațional ? Da, dacă se acceptă că rațiunea nu este supusă imperativelor realității cotidiene, ci poate să ne conducă și către o altă realitate, aceea a culorii, de exemplu, despre care sîntem foarte îndreptățiți să credem că, la Matisse, se află în centrul împărțirii sale fermecate.

Folosind teoria complementarelor, pictorul bordează dreptunghiul central albastru cu o bandă portocalie care îl pune mai bine în valoare, iar în partea stîngă brăzdează cu două dungii roșii șervetul verde. Nu este vorba totuși de nimic mecanic ! Galbenului lămîilor îi răspunde perfect un ecou violet, cel al carafei, dar trebuie remarcat cît de tare îl deschide și îl diluează Matisse, mai compact și mai greoi, acesta ar fi intrat în conflict cu dominantele albastră și roșie ale tabloului.

Puterea termică a culorilor este la fel de bine potrivită. Este de ajuns să acoperim ceea ce înconjoară dreptunghiul central pentru a ne da seama de acest lucru : albastrul îngheață și odată cu el galbenul lămîilor devine mai dur trecînd spre verde. Portocaliul și roșul acționează deci atît asupra naturii tonurilor cît și asupra temperaturii lor !

Dar, lăsînd deoparte acest aspect al probei, să vedem cum intervine ritmul, la rîndul lui. Fie că privirea parcurge natura moartă într-un sens sau în altul, culorile se repartizează în tonuri vii și în tonuri mai puțin vii în funcție de o *alternanță* reglată. Urmărind de exemplu diagonala care are drept punct de pornire semnătura artistului, găsim după roșu, portocaliu, după albastru închis, albastrul deschis, al farfuriei, din nou după albastru închis, violetul deschis al carafei și din nou portocaliul care, cu virful roșului din cealaltă extremă devine un timp puternic. Această *intensitate periodică a tonurilor*, caracteristică

a ritmului, dă întregii compoziții o anumită suflare care o împiedică să cedeze unui efect decorativ. În orice sens ne-am îndrepta, ea se manifestă la fel de implinită. Tocmai pentru a o menaja, Matisse așază obiectele în așa fel încât să lase între ele tonuri de intensitate diferită (cuțitul, carafa, stridile împrăștiate) sau, când acestea se ating între ele (farfuria, șervetul și lămiile), să insereze câte o bordură de verdeață.

Ritmul se mai bazează și pe *numărul și întinderea zonelor de culoare*, precum și pe *dispunerea lor în spațiul plastic*. Privind centrul acestei natuiri moarte, sintem înclinați să credem că dreptunghiul albastru este o singură bucată omogenă. Iluzie datorată proaspetelor obisnuințe ale spiritului sau pur și simplu lenei. Căci, departe de a fi uniformă, întinderea albastră este întreruptă în mijloc de seria de obiecte care merge de la șervetul verde până la cuțit, trecând prin farfurie, stridii și lămi; colturile sînt inegal tăiate, laturile ușor curbate iar albastrul este obținut din trăsături de penel de intensitate diferită. Astfel, divizate sau întrerupte (același lucru se întîmplă și în restul tabloului), culorile îndeamnă ochiul să ia cunoștință de operă după un *ritm binar*, ostentativ subliniat de cele două benzi roșii ale șervetului, de împărțirea pe perechi a stridiilor pe farfurie și de prezența celor două lămi alături de farfurie. Dacă ne dăm înapoi cu câțiva pași, alternanța tonurilor și a formelor tinde de data aceasta să propună un *ritm ternar*, căruia îi corespund cele trei zone verzi ale șervetului, cele trei stridii împrăștiate pe covorul albastru, gruparea celor trei perechi de stridii pe farfurie, cele trei frunze de verdeață din jurul acesteia. Efectul este surprinzător, mai ales că ne oferă, în felul acesta, două lecturi ale acestei natuiri moarte a lui Matisse, una de la distanță și alta de aproape, datorită căroră, adoptînd din interior o altă poziție, căpătăm sentimentul că se schimbă și atitudinea noastră. Este adevărat că în noul spațiu

pe care artistul îl împarte cu noi, nu mai sîntem ispitiți nici să atingem obiectele, nici să le apucăm cu mîna; dar nici nu mai avem tendința să le confundăm cu niște siluete, ca și cum pictorul le-ar fi „turtit” pur și simplu. Le simțim prezența; sîntem sub puterea farmecului lor. Numai Matisse cunoaște secretul de a putea conferi celor mai umile obiecte, cochilii de stridii, carafă, cuțit, puterea fermecată a poveștilor de altădată, regăsind, în plin secol al XX-lea, calea miraculosului.

În sensul cel mai general, ritmul înseamnă deci mișcare. Înzestrat cu proprietăți specifice, ni se prezintă, pe de o parte, sub aspectul intensității, de origine senzorială, concretizîndu-se în timpi tari și timpi slabi, pe de altă parte sub aspectul numărului, de origine mentală, reglînd intervalele între timpii tari și cei slabi. În pictură, efectul cel mai general al ritmului este transformarea suprafeței în spațiu-timp. Introducerea timpului creează condițiile unei experiențe noi care face din contemplația estetică o serie de modificări înlătuite într-o durată comună.

Vom recurge la o comparația familiară nouă, pentru a lămurii mai bine acest fenomen. O secvență cinematografică este alcătuită din imagini care ne arată, dacă este vorba despre un om care bea ceva de exemplu, prima, imaginea omului cu brațul pe lîngă corp și cu paharul pe masă; ultima, omul cu brațul îndoit și paharul la buze; între cele două imagini, toată seria care conduce de la un moment la celălalt. Luate izolat, fiecare imagine prezintă un *stadiu* diferit al aceluiași gest. În schimb, din momentul în care filmul începe să fie proiectat, suita de stadii se transformă într-o suită de *tregeri* care restituie în ochii noștri realitatea mișcării.

Or, ecranul plastic cunoaște mai multe analogii cu ecranul cinematografic. Ca și acesta, este un panou imobil, ca și acesta poate deveni locul unei „acțiuni” în desfășurare. Dar imagi-

nile nu se însuflețesc în ambele cazuri la fel. Neavînd nici film, nici aparat de proiecție la îndemînă, pictorul este într-adevăr obligat să creeze, cu mijloacele de care dispune, asemenea condiții încît conștiința noastră, în contact cu opera, să se transforme ea însăși în motor. Așadar, mișcarea propriilor noștri ochi, provocată de opera de artă și prelungită cu ajutorul spiritului, este cea care, punînd cap la cap diferitele stadii ale percepției noastre în cadrul uneia și aceleiași durate, produce atît dinamismul interior al operei cît și sentimentul de trăire pe care îl încercăm.

23

Această mișcare nu este însă niciodată tot una cu reconstituirea mișcării realizată de aparatul de filmat. *Jucătorii de cărți* ai lui Cézanne nu-și vor arăta niciodată cărțile pe față așa cum caii lui Géricault nu vor atinge niciodată linia de sosire. Ceea ce ne oferă arta este nu atît acțiunea în sine cît sentimentul al cărei expresie este. Într-adevăr, senzațiile noastre, de căldură, lumină sau frig, sentimentele pe care le încercăm, bucurie, veselie sau tristețe, chiar ideile pe care ni le facem, atunci cînd provin dintr-o experiență trăită, sînt însoțite de o tulburare mai mult sau mai puțin profundă și mai mult sau mai puțin durabilă. De bucurie ne bate inima, de spaimă ni se taie respirația, o idee majoră, cum este aceea de libertate, ne exaltă. Într-un cuvînt, nimic din ceea ce ne atinge nu se poate să nu ne „emoționeze” cu adevărat sau să nu ne pună în mișcare. Or, nici senzațiile, nici sentimentele și nici ideile nu sînt direct comunicabile. Totuși, limbajul poate să transmită, prin intermediul ritmului, inflexiile vieții noastre profunde. Agent intermediar privilegiat, datorită lui fraza nu mai este doar o suită de cuvinte al căror total ne dă sensul ei, ci vehiculul unei gândiri sau al unui sentiment care-și păstrează întreaga vibrație. Prin el, sîntem părtași nu numai la un anumit conținut cît mai ales la un anumit elan sensibil. Datorită ritmului, care se manifestă

în noi prin efecte de regularitate, neregularitate, schimbări de forță, accelerare sau încetinire, avem acces la pulsația însăși a artistului.

Prin intermediul lui se realizează o comunicare privilegiată între oameni. Metamorfozând agenții plastici, el face din ei niște „mediatori” care ne asigură nu numai mijlocul de a ne înțelege, ci și pe acela de a fraterniza, de a ne pune inimile la unison. Prin intermediul lui, comunicarea devine o înfățișare reală, trăită, o experiență mereu nouă la fiecare dintre contactele noastre cu opera de artă.

ABORDAREA ARMONIEI

Recurgem la termenul de armonie nu fără șovăială. Căci la câte confuzii poate da naștere ! În limbajul curent, se consideră „armonios” tot ceea ce, fiind plăcut sau măgulitor, este legat de ideea de perfecțiune.

Oare trecerea de care s-a bucurat atât de multă vreme sculptura greacă se explică numai prin meritele ei estetice ? Oare nevoia omului de a crede în existența unei armonii desăvârșite o dată pentru totdeauna nu joacă în aceasta un rol foarte mare ?

Nu s-ar putea contesta faptul că această credință într-un model ideal a predominat în anumite epoci, ba chiar că a inspirat adevărate capodopere ; dar tot de la această credință pornește și academismul de cea mai proastă calitate. Din fericiire, în ziua de astăzi tentația de a aprecia arta în funcție de frumosul ideal este din ce în ce mai mică. Conștiința noastră modernă își însușește încet, încet certitudinea că, dacă frumosul este doar unul, expresiile sale sînt multiple, și că statuile-coloane de la catedrala din Chartres nu sînt cu nimic mai prejos decît capodoperele antichității. Pentru noi, armonia nu mai este acel ceva prin care elementele unei opere de artă tind în cel mai înalt grad să imite modelul considerat drept perfecțiune ; ea a devenit acel ceva prin care

toate elementele unei opere de artă tind să producă aceeași evidență, atât spirituală cât și sensibilă, care alcătuiește și vădește un stil.

La drept vorbind, termenii de compoziție și armonie par să însemne unul și același lucru, dar în timp ce cuvântul compoziție se aplică mai ales organizării interne a operei, cuvântul armonie se aplică efectului pe care această organizare îl are asupra spectatorului. Nu avem intenția de a intra în polemică cu nimeni; deci, dacă cineva contestă această distincție, trebuie totuși să recunoască, fără nici o îndoială, că din moment ce opera există întotdeauna pentru o conștiință, ea poate fi abordată fie în legătură cu ceea ce constituie intimitatea ei, fie în legătură cu ceea ce simte spectatorul. În sensul în care le considerăm noi, cuvintele „compoziție” și „armonie” nu pretind altceva decât să marcheze această schimbare.

Odată fixat acest punct de vedere, să examinăm tabloul Sophiei Taeuber-Arp, *Cruce frântă*, 24

în care sînt puse alături două feluri de elemente; pe de o parte niște dreptunghiuri alungite în formă de benzi, pe de altă parte un disc. La drept vorbind, benzile nu sînt uniforme, deoarece fiecare are altă lungime. De ce oare, totuși, această compoziție nu ne lasă nici sentimentul de ceva dispartat, nici pe cel de simetrie pură¹? Cauza este desigur faptul că ben-

¹ Simetria se definește prin repetarea unor forme identice sau prin dispunerea identică a unor forme diferite; asimetria se definește prin caracteristicile opuse. Deoarece prima trezește întotdeauna același ecou, ajunge repede să ne lase insensibil, cea de a doua, netrezind nici un ecou, avînd dealtfel același rezultat. Și una și cealaltă, constituie limitele armoniei, care este în mod curent definită ca o unitate în varietate. Subscriind la această definiție, nu avem de gînd să ne plasăm numai pe un plan strict teoretic ci, conform intenției noastre, să ne continuăm cercetarea cu scopul de a cunoaște operele de artă. Ceea ce înseamnă că pentru noi definițiile nu constituie niciodată un scop în sine sau un rezultat, ci dimpotrivă un punct de pornire sau un punct de sprijin.

25 zile, deși diferite una de alta, participă la o
26 situație comună : direcția. Într-adevăr, una este
27 orizontală (brațele crucii), trei sînt oblice și
trei sînt verticale. În urma unei examinări
atente ne dăm seama că cele două benzi oblice
izolate dublează mișcarea de frîngere a crucii ;
în același timp, cele două benzi verticale
izolate îi restabilesc echilibrul. În sfîrșit, discul,
tocmai prin rotunjimea sa, subliniază mișcarea
de torsiune a brațului inferior al crucii. Dacă
mascăm benzile verticale izolate, tabloul pare
să reprezinte o cruce frîntă. Dacă mascăm ben-
zile oblice izolate efectul de simetrie al benzilor
verticale îl face inert. În sfîrșit dacă se suprimă
discul, benzile oblice și verticale își pierd orice
legătură între ele iar compoziția se dislocă.

În lumina acestui exemplu relativ simplu se
dezvăluie natura profundă a armoniei în artă :
*aceasta este constituită de termeni diferiți care
se prezintă ochiului în așa fel încît sînt per-
cepuți într-o relație comună.* Nu este vorba deci
nici de identitatea formei nici de identitatea
structurii, ci de o *amplasare a elementelor în
raport unele cu altele și a acestor elemente în
ansamblu, în așa fel încît să se nască o simi-
litudine.*

Se subînțelege că tabloul poate avea la bază
o armonie mai mult sau mai puțin complexă
dar, fie că este figurativ sau nu, nu poate să
renunțe la ea. Căci ea corespunde unor exi-
gențe profunde ale sensibilității noastre. Prima
dintre aceste exigențe, la care s-a mai făcut
deja aluzie sub alte aspecte, este *atenția*. Sti-
mulată de jocul dintre asenănare și diversitate,
conștiința noastră devine *activă*. Ba mai mult,
această activitate nu trebuie să scadă, după cum
foarte bine a observat Valéry : „Schimbarea se
face dorită în sine, scrie el, varietatea e cerută
ca o complementară a duratei senzației noastre
și ca un remediu pentru acea sațietate care
rezultă din epuizarea resurselor finite ale orga-
nismului nostru, sollicitat de o tendință infinită,
locală, particulară (*L'infini esthétique*).

Simultan, armonia este în strîns raport cu *plăcerea noastră*. Aceasta satisface, dar sațietatea este mai puternică decît ea, și delectarea noastră, oricît de puternică ar fi, se stinge. Așa încît, armonia reglează raporturile care stau la baza operei în așa fel încît să ni se propună plăceri diferite și succesive. Cum altfel s-ar putea explica faptul că putem învăța un poem pe dinafară dacă nu ar exista acel joc delicat al versului, măsurilor și pauzelor care conduc în noi o delectare neturburată de repetiție? Cum altfel s-ar putea explica faptul că putem asculta un concert din care, cunoaștem aproape fiecare măsură dinainte, dat fiind că-l mai ascultasem. Și în sfîrșit cum altfel s-ar putea explica faptul că putem pune un tablou în apartament avînd aceeași surpriză de cîte ori ne înălțăm spre el privirea?

Spiritul este și el în aceeași măsură sensibil la armonie. Imediat ce a luat cunoștință de existența anumitor forme încearcă să descopere similitudini. Și imediat ce le descoperă începe să se străduiască, să le cerceteze, și pe măsură ce acestea i se clarifică să precizeze și să se întărească impresia de pătrundere pe tărîmul cunoașterii. Culoarele corespund unele altora; „*asemănările se înmulțesc*, pe neașteptate drumul începe să se lumineze. Totuși nu este cazul ca spiritul să se liniștească și să lenească. Căci alte obstacole apar în cale, pe care alte similitudini reușesc să le înlăture. Datorită dublului demers al recunoașterii și al surprizei opera este pentru spirit *un obiect constant de descoperit*.

Să examinăm tabloul *Cele trei Marii la mormînt* de Duccio pentru a încerca să vedem cum se manifestă fenomenul armoniei. Fragment din celebrul *Poliptic* care se află la Siena, acest panou ilustrează versetul din Evanghelia după Marcu: „Și intrînd în grozniță văzură un tînăr șezînd în partea dreaptă, îmbrăcat într-o haină lungă albă și se spăimîntară. El însă le grăi:

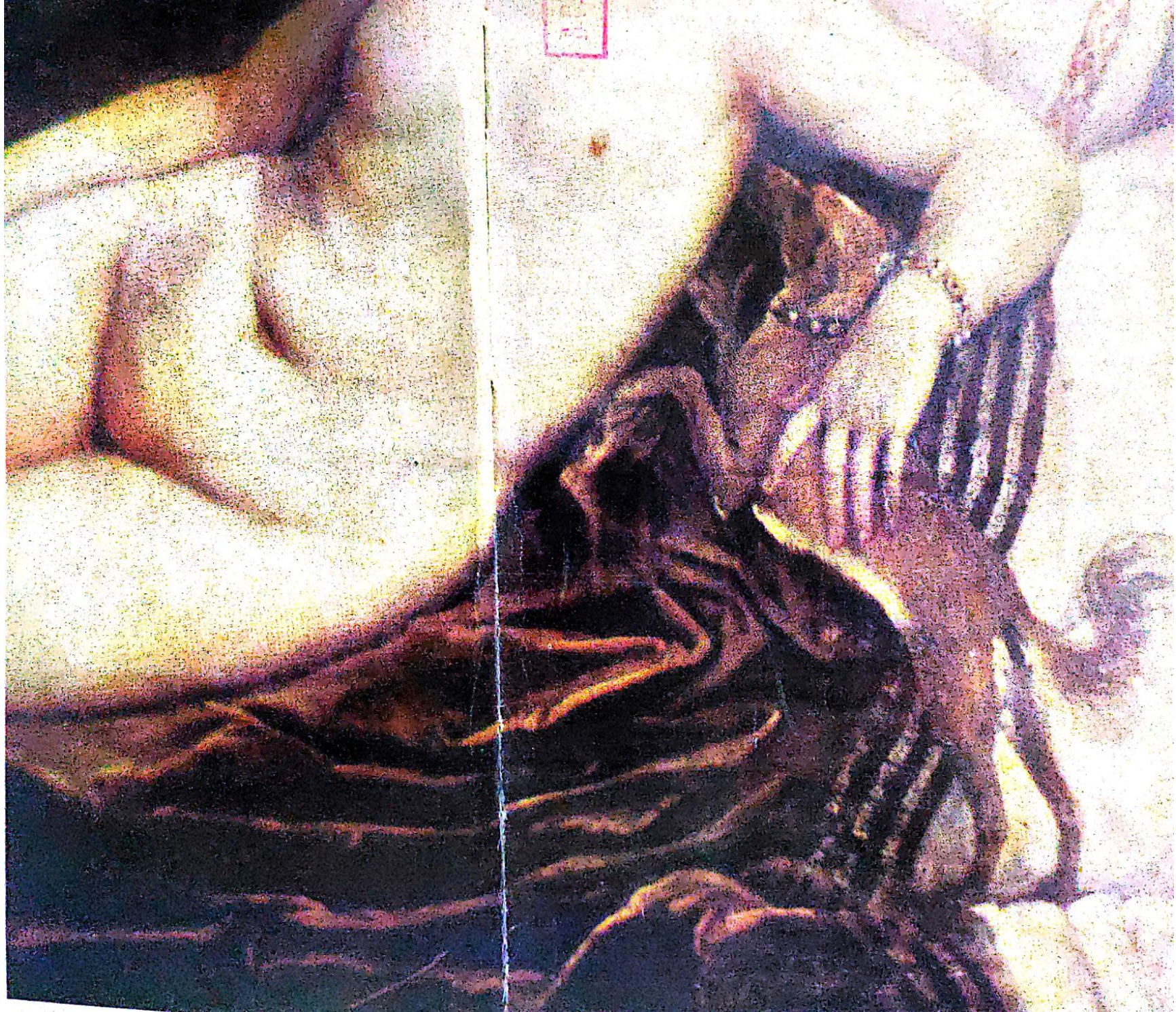
Nu vă spăimîntați. Căutați pe Iisus Nazarineanul, cel răstignit ; a înviat ; nu este aici. Iată locul unde l-au fost pus”.

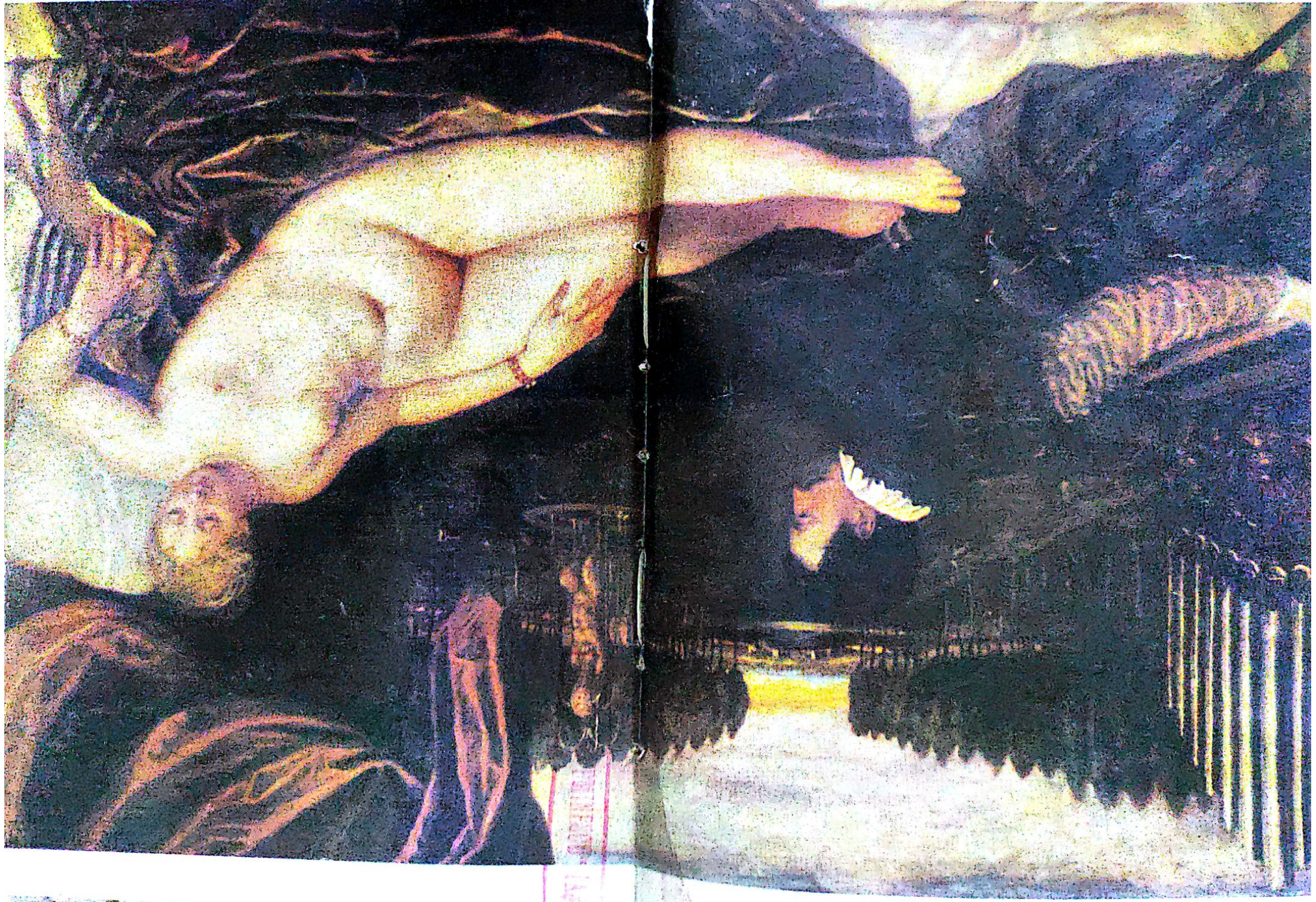
De la bun început ochiul cuprinde ansamblul scenei, actorii și decorul : la stînga cele trei Marii ; la dreapta, așezat pe lespede mormîntului, îngerul ; în spate, muntele care se detașează pe un fond auriu. Subiectul nu prezintă nici o dificultate. Sînt obiecte puține și așezate într-un mod foarte vizibil : la stînga, ca o colonadă, grupul femeilor introduce același motiv care se repetă de trei ori. Nu există totuși nici o simetrie : fiecare dintre femei este ușor diferită de cealaltă prin atitudine, prin gest și mai ales prin forma și culoarea veșmintelor. Acestui triplu motiv încununat de aureolele topite într-o singură lumină, îi corespund cele trei vîrfuri muntoase, încununate și ele de fondul auriu. La dreapta peretele mormîntului este decorat cu elemente aparent simetrice. Numai aparent însă, căci din cele patru elemente unul singur este întreg, celelalte rămînd parțial și inegal ascunse.

29 Dar construcția este aceea care, prin intermediul formelor pe care le sugerează, îi oferă spiritului posibilitatea de a intra într-un joc mai subtil. Paralelogramul vertical ocupat de cele trei Marii corespunde paralelogramului orizontal în care este înscris mormîntul.

30 Tot astfel, paralelogramul oblic al lespedii îl amintește pe acela, tot oblic, dar în sens invers, al femeii în roșu ; în al treilea paralelogram, cel care alcătuiește panta dezgolită a muntelui cel mare, le răspunde primelor două. Aceste figuri, pe care se sprijină compoziția sînt întărite de triunghiul muntelui, el însuși legat de mormînt prin axul vertical al îngerului. Datorită acestui nou complex de forme, care amintește de cel al unei balanțe, lespede mormîntului apare ca o tijă orizontală de balanță care, în ciuda poziției sale insolite, rămîne în echilibru.







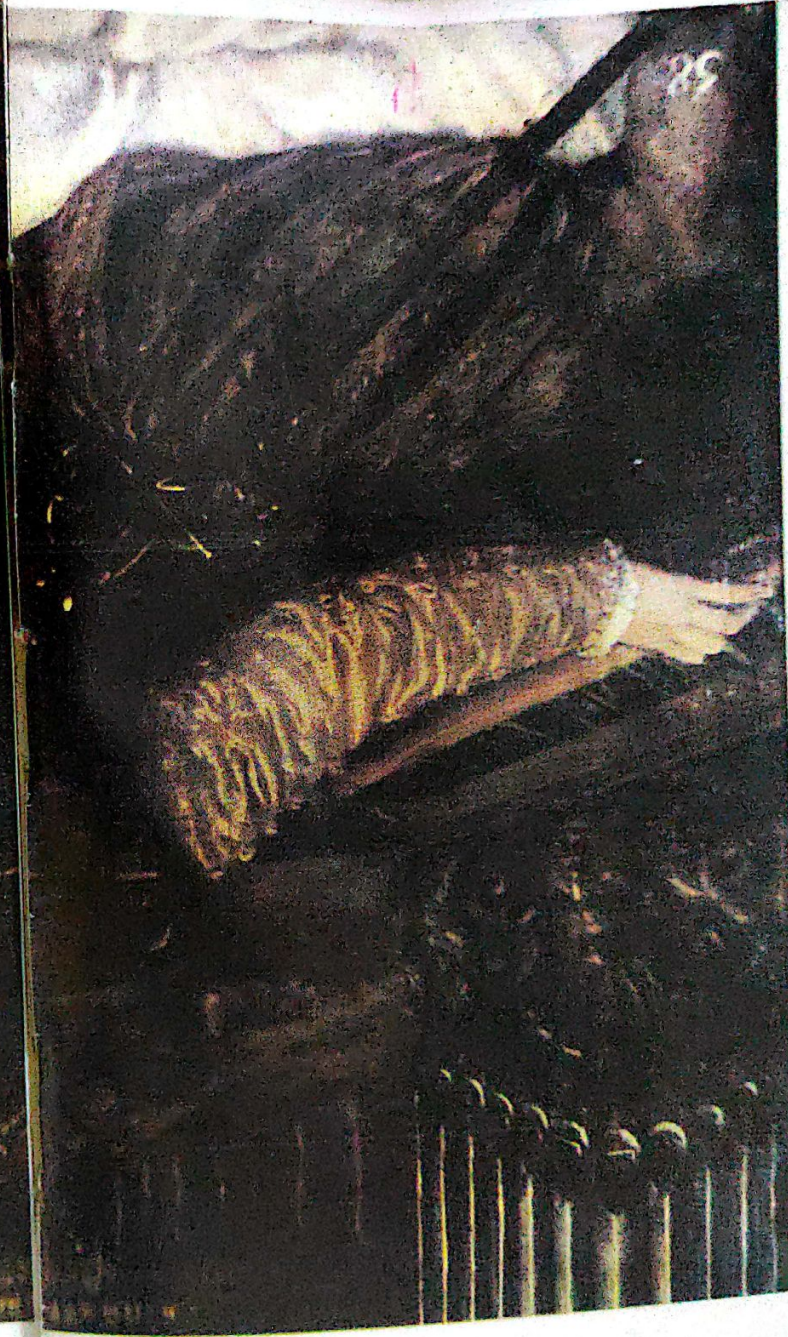
18

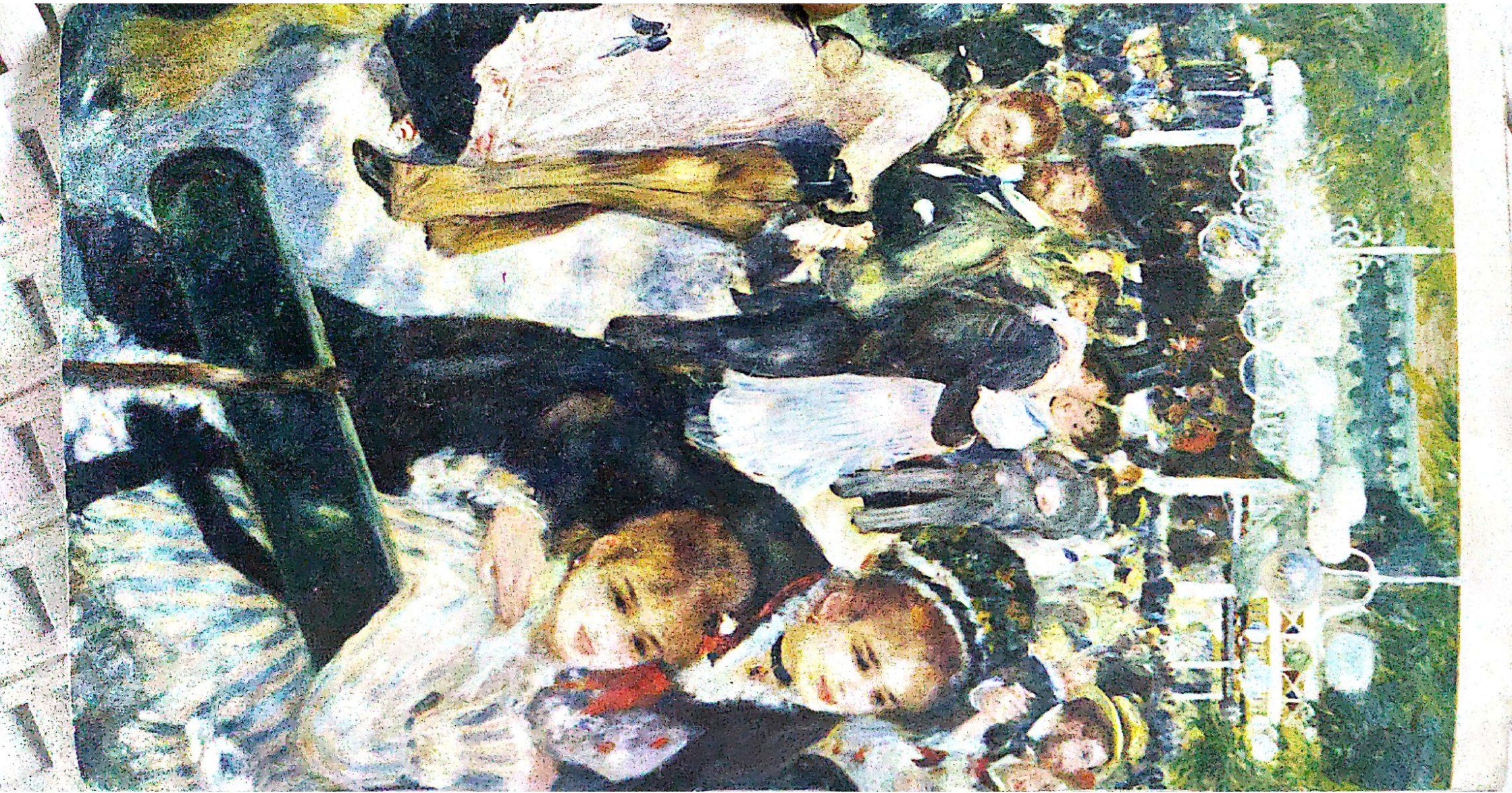


1

1-002

19





Această îmbinare nu are nimic mecanic în ea. Pentru a trece de la mormînt la munte, al cărui rol plastic este esențial, artistul utilizează *figuri de tranziție*: în primul rînd ovalul aripilor, apoi discul aureolei. În plus acestea transformă oarecum contrastul „vertical-orizontal” în mișcare.

În felul acesta spiritul devine atent și se dezvăluie fără încetare elemente care, deși par să servească un scop strict figurativ, participă la arhitectura secretă și mișcătoare a operei. Plăcerea de a le descoperi este însoțită de un plus de activitate care ne incită la o mai bună pătrundere a sensului tabloului.

Armonia trezește însă în noi și alte forțe. Într-adevăr, pentru ca spiritul să stabilească comparațiile de care am vorbit mai sus, este necesar să aibă tendința să o facă.

Cum am privit tabloul prima oară? Ochiul rătăcește la început peste suprafața tabloului, întâlnește personaje, obiecte, dar subiectul odată identificat își reia plimbarea ca și cum i-ar mai lipsi ceva. La drept vorbind îl simțim, și el se simte în expectativă. Dintr-o dată, irupe „ceva”: similitudinea celor trei femei și a celor trei munți, similitudinea paralelogramelor. La începutul acestor descoperiri se află deci *intuiția*, capacitatea de invenție a spiritului. Or armonia nu recurge la ea ca la un concept; ea o *incită direct* să se exercite și tocmai exercitarea intuiției ne face propriu-zis să „reinventăm” opera, ne face să participăm la gestul creator al artistului.

Armonia mai trezește în noi și forțele *sensibilității*. Este desigur foarte greu să tragem un hotar precis între sensibilitate și spirit, cu atât mai mult cu cît în artă cele ce se adresează spiritului nu sînt niciodată pur intelectuale. Nu este mai puțin adevărat însă că epiderma culorilor, șerpuirea liniilor, forma petelor sau schimbările de lumină sînt obiectul unei percepții care solicită în primul rînd senzațiile și sentimentele noastre.

Se poate oare urmări conturul acelor stînci fără a fi cuprins de o impresie de sfîșiere ? Oare văzînd crăpăturile adînci ale muntelui nu se ghicește cataclismul care tocmai s-a produs, pămîntul zguduit pe neașteptate parcă pentru a respinge mormîntul lui Hristos ? Pe acest fond neliniștit, subliniat de opoziția dintre petele luminoase și petele întunecoase, acestea din urmă mai întunecate datorită șiroaielor groase de cernelă de care sînt străbătute, se detașează în prim plan la dreapta un spectacol cu totul deosebit. Forma geometrică a mormîntului pare să-l anunțe ba chiar să-l pregătească : Prins în plasa unor linii regulate, ochiul iese din tumult iar culorile, puse în zone largi ușor modulate (tonurile deschise ale îngerului) au asupra lui efectul păcii de după furtună. La rîndul lui îngerul confirmă liniștea care pune stăpînire pe noi.

34

În aspectul lui general, acesta nu e lipsit de asemănare cu masa stîncoasă din spate, dar în timp ce laturile muntelui sînt făcute din linii drepte iar pe pantele stîncilor se deschid crăpături asemănătoare cu niște cuie, îngerul, fără a neglija figura triunghiulară în care este înscris o urzește într-o rețea de curbe înlănțuite : de la cap pînă la extremitatea piciorului drept privirea urmează o lungă linie cu inflexiuni căreia îi corespunde dubla linie sinuoasă, care încheie conturul. În interiorul figurii îngerului, datorită draperiei se mai stabilește un alt joc de curbe care, odată cu schimbarea culorilor, a ecleraajului și pliurilor, introduce un fel de contrapunct stăpînit și guvernat de curbele majore.

Caracterul aerian al îngerului se datorează în egală măsură felului în care artistul folosește lumina. Cu mare zgîrcenie la veșmintele femeilor (doar cîteva cute o scot în evidență, mai ales în partea de jos a rochiilor), distribuită în lame pe mormînt (în cadrul motivelor decorative), împrăștiată doar accidental pe munte, lumina este aproape în întregime concentrată asupra îngerului, floare luminoasă răsărită între cer și

pământ, încă fremătând și împrăștiind originea sa celestă și totuși surprinsă într-o existență palpabilă a lumii de pe pământ. Se înțelege de ce prin opoziție — cu excepția nimbului — de ce a pictat artistul cele trei femei în culori mai „opace”; în ciuda sfințeniei lor ele sînt totuși făpturi ale lumii acesteia și nu au nici un drept la luminozitatea care emană din înger.

Ca și lumina, culorile contribuie și ele la scoaterea în evidență a esenței formelor : caracterul uman al celor trei Marii, evidențiat de o anumită „opacitate”, este și mai subliniat de alegerea, densitatea și dispoziția tonurilor : roșu, albastru, violet, tranziția efectuîndu-se prin verde. Nu este totuși vorba de o opoziție radicală între cele trei Marii și înger. Dacă natura lor este diferită (am văzut cum este dezvoltat acest lucru sensibil de lumină și culori) figurile pot totuși să aibă o serie de elemente comune. Astfel eclerajul și tonurile se combină prin perechi intermediare : un verde închis și un verde deschis, un albastru închis și un albastru deschis, un roșu sonor și un trandafiriu violet, un galben-auriu și un brun-cafeniu. Această alternanță a nuanțelor deschise și închise îmbină în una și aceeași veselă palpatăie îngerul și femeile sfinite, în timp ce alternanța tonurilor deschise și închise ale muntelui răsună prin opoziție ca un ecou lugubru și solitar.

Regrupînd observațiile noastre, constatăm că armonia are drept efect provocarea unei activizări a atenției, a afectivității și a spiritului, pe scurt a diferitelor părți din noi înșine, acestea intrînd în joc nu succesiv și nici sistematic, cum s-ar putea crede în urma acestei analize, ci printr-o serie de demersuri simultane și complementare. Armonia este deci condiția unei activități specifice, care, în contact cu operele de artă ia naștere în noi și ni se dezvoltă cu ajutorul senzațiilor, sentimentelor și gândurilor. Dar în loc ca acestea să se desfășoare în acțiune, așa cum se întâmplă în cazul unei expe-

riențe obișnuite, sau în reflexie, ele colaborează pentru a se îndrepta în același sens antrenându-ne și pe noi cu toată puterea noastră de adeviziune.

Să examinăm acest ultim punct de vedere raportându-ne tot la tabloul lui Duccio. După cum am văzut, acesta ilustrează un episod din viața lui Hristos, legat de Înviere. Această temă iconografică există ca atare încă din secolul al IV-lea¹.

În sensul strict al cuvântului, subiectul tabloului corespunde perfect textului Evangheliei: iată-le pe femeile sfinte și pe înger așezat deasupra mormântului; în spate, iată muntele zdruncinat de cutremurul de pământ. Ca o ilustrare a cuvântului este vorba de același fapt.

Dar prin intermediul subiectului care ne informează, presimțim altceva care ne atrage. Atenția noastră este deja stîrnită de formele care-și corespund una alteia. Plăcerea noastră a luat deja naștere în contact cu culorile a căror intenție o percepem. Iar spiritul nostru, pătrunzînd dincolo de obiectele pictate deslușește deja o construcție în cadrul căreia figurile se conjugă; simultan sîntem cuprinși de o emoție complexă, alcătuită din teamă și seninătate. Cu cît privim mai mult, cu atît sensul operei ni se dezvăluie mai clar și mai bine, cu atît ne orientăm mai mult spre el.

Iată-le în primul rînd pe cele trei Marii a căror ușoară mișcare de dare înapoi și ale căror gesturi indică spaima de care sînt stăpînite; apoi îngerul care arată cu degetul locului unde „l-au fost pus“, indicații pe care pictorul se ferește să le accentueze. Într-adevăr nu atît prin mimica personajelor cît prin armonia mișloacelor plastice pătrundem noi în inima operei de artă.

Cu bună știință pictorul folosește masele, aceea a femeilor, aceea a munților și aceea a mormîntului pentru a sublinia faptul că scena

¹ Numai începînd cu secolul al XII-lea artiștii încep să-l reprezinte pe Hristos cu stîndardul în mînă.

se petrece într-adevăr pe pământ unde orice lucru își are greutatea și destinul său. Această apartenență terestră capătă o evidentă deosebită în cuva mormântului a cărei formă geometrică și culoare sînt în întregime subordonate liniei orizontale și care se deschide spre stînga spre grupul format de femei într-un fel de prelungire umană a acestora.

Să privim acum axele : grupul femeilor este străbătut de o linie oblică, cel al munților de o altă linie oblică în sens invers, ca și lespeda mormîntului. Doar mormîntul și îngerul evită linia oblică, primul urmînd o orizontală iar cel de-al doilea linia verticală. În raport cu aceste coordonate, axele oblice introduc un element de instabilitate care corespunde mișcării de spaimă a celor trei Marii. Dealtfel cele trei axe se îmbină din nou în interiorul grupului. Această impresie de instabilitate este întărită de conturul accidentat al vîrfului muntelui principal și de cutele veșmintelor. Dar, simultan, cele două axe oblice care converg spre grupul femeilor conduc în sens invers, asemeni brațelor unui compas, spre cîmpul în care strălucește prezența luminoasă a îngerului, focar al tabloului. În jurul axei verticale curbele sînt mai numeroase și prin contrast cu liniile drepte în cadrul cărora se înscriu lasă o impresie de mișcare și totodată de grație. Dar și mai sugestivă este poziția îngerului. Pe de o parte pare să stea jos, cu corpul așezat pe lespede și picioarele atîrînd în jos : dar pe de altă parte

pare lipsit de greutate ca și cum „ar sta jos în timpul zborului” în timp ce femeile, în picioare alături de el sînt categoric cu picioarele pe pământ. Or, poziția îngerului, deși ireală, nu lasă sentimentul de a fi artificială datorită tensiunii pe care artistul o introduce între triunghiul muntelui și masa orizontală a mormîntului, tensiune articulată cu ajutorul ovalului aripilor și al discului aureolei, fără de care lespeda ar fi o adevărată sfidare la adresa echilibrului. Este de remarcat faptul că para-

lelogramul alcătuit de marea pantă cenușie și paralelogramul în care este înscrisă prima femeie, aceea drapată în roșu, acționează și ele asupra lui : pe de o parte exercitând un rapel de formă și pe de altă parte introducând două axe oblice care îl „redresează”. Astfel obstacolul material însuși, instrument de închidere al normintului, este cel care devine mai ușor și, legat de prezența imaterială a îngerului, semn sensibil al deschiderii prin care Hristos și-a părăsit condiția terestră. La această metamorfoză fac imperios aluzie mîna și aripa îngerului, dar mai important decît această aluzie este arcul aripii care sparge continuitatea lespezii și cooperează la elanul ascensional al acesteia, sugerînd un început de mișcare rotativă.

Astfel se împlinește sub ochii spectatorului în ciuda absenței personajului principal (Hristos), mitul Învierii. Artistul ne face părtași la dubla mișcare a celor trei Marii : la început speriate, ele se liniștesc auzind vocea îngerului. Numai natura, tulburată de eveniment, se frîngea și cum n-ar fi în stare să suporte un asemenea spectacol. Deasupra sfîncilor crăpate se întinde fondul auriu uniform care, izolînd scena, creează o distanță între personaje și decor, între spectator și tablou.

În sfîrșit, datorită ritmului, percepția similitudinilor nu mai este doar o problemă vizuală : dacă se poate spune așa, ochiul „îmită” figurile pe care le descoperă. Planul din spate este dominat de grupul ternar al muniților al cărui ritm provoacă în noi un sentiment de dezechilibru din cauza vîrfurilor de înălțime inegală și plասate la diferite intervale. Această neregularitate este accentuată de deosebiriile dintre mase și de accidentele multiple ale liniei de creastă și ale flancurilor sfîncilor. Acestui ritm îi corespunde un altul, tot ternar, al femeilor sfinte, dar mult mai potolit de data aceasta. Intervalele sînt reduse ; axa și masa corpurilor se deosebesc foarte puțin ; culorile sînt distribuite în straturi sensibil egale în care domină viole-

tul și roșul. Alarma femeilor sfinte se potolește la auzul cuvintelor îngerului. La dreapta, organizarea ritmică este mai complexă; iată în primul rând mormântul ale cărui forme geometrice sînt întărite de ritmul regulat, aproape simetric, al motivelor de pe perete. Acestei ordonanțe, care subliniază gravitatea materială a mormîntului, i se opune ritmul îngerului care, de data aceasta, se desfășoară în spirală în jurul axei corpului său. Așezat de-a curmezișul, lespedea repartizează masa uniformă de o parte și de alta a îngerului și prin înclinarea sa participă atît la ritmul mormîntului cît și la cel al mesagerului. Astfel, pe măsură ce ochiul este mai legat de operă, devine conștient de ea, nu numai abstract ci prin intermediul unor mișcări treptate care-l conduc de la tulburarea naturii la sentimentul contradictoriu al femeilor sfinte și de aici la minunea de echilibru care este apariția celestă. Misterul Învierii nu mai este nici o enigmă, nici o imagine, nici o problemă. Deși rămîne ascunsă, *realitatea sa devine accesibilă nouă printr-o experiență la care artistul ne invită conducîndu-ne cu mînă sigură*. Spiritualitatea credinței devine operă vie.

În rezumat, armonia este acordul legăturilor plastice stabilite de artist și așa cum se manifestă asupra spectatorului. În cadrul oricărei opere ea propune o intimă îmbinare între unitate și varietate. Asupra noastră acționează punînd în mișcare activitatea atenției, plăcerii, spiritului, intuiției și sensibilității, și ne dezvoltă similitudini orientative. Această cunoaștere nu este însă de ordin intelectual și nu se reduce la lumea ideilor. Prin intermediul ritmului, activitatea spectatorului devine o „imitație” datorită căreia acesta ia parte la viața operii în loc să îi anexeze pur și simplu conținutul. Această cunoaștere, chiar dacă este mai puțin clară decît cunoașterea prin inteligență, nu este cu nimic mai prejos decît ea, căci conținutul celei mai intime profunzimi a naturii noastre, ea ține nu de rațiune ci de prezență.

CONȚINUT ȘI FORMĂ

Abordăm acest capitol nu fără teamă. Din nevoia de a aduna în cadrul lui esența celor studiate până aici riscăm să prezentăm totul prea sumar. Îl rugăm pe cititor să ne facă favoarea de a crede că dorința noastră nu este aceea de a simplifica ci de a răspunde necesităților unor ultime precizări.

În raport cu sensul comun și cu știința, arta adoptă o atitudine ciudat de diferită. Artă nu pretinde să aducă un răspuns gata făcut ca în primul caz, și nici probleme a căror rezolvare urmează să se realizeze ca în cel de-al doilea. Pentru artă, poziția omului în lume, lumea însăși și în sfârșit omul, totul rămîne pentru totdeauna un mister. Opera de artă nu explică nimic, nu oferă nici o disertație, nu ridică întrebări și nici nu se încarcă cu păreri. Artistul nu pune viața în formule și nici nu profită de știința sa în vederea unei utilizări practice. Dimpotrivă acceptă de la bun început că ființa nu poate fi redusă la cunoscut ci doar *revelată*, ceea ce implică o *cunoaștere de alt ordin*.

Opera de artă este fructul unei duble invenții, una care se bazează pe conceperea ei, pe misterul exprimat de artist (el însuși mister în raport cu ansamblul misterului ființei), cealaltă pe limbaj, pe ansamblul mijloacelor de care dispune pentru a intra în comunicare cu spec-

tatorul. Acestuia opera de artă i se prezintă deci nu ca un dat, ca o comunicare ci ca un poem.

Să imaginăm o actriță improvizată străduindu-se să susțină rolul Hermionei din tragedia lui Racine. De-abia a pronunțat primele versuri ale celebrului monolog din actul V și publicul, înveselit de declamația pompoasă, la care se adaugă o mimică dezordonată, izbucnește în râs dacă nu cumva începe chiar să fluiere: „habar n-are de ce spune“ exclamă careva, „e pe dinafară“ reia altul. Să ne gândim puțin. Reproșând nefericitei actrițe că habar nu are ce spune, cu toate că ea rostește exact cuvintele lui Racine, în ordinea în care le-a așezat Racine, se admite implicit că cuvintele: *nu au numai sensul care rezultă din înșiruirea lor aparentă în frază; dar și acel sens care rezultă din acordul lor cu ceva mai profund a căruia prezență, deși ascunsă este hotărâtoare.*

Fie că este vorba de pictură sau de poezie, revelația estetică se împlinește nu printr-un act de credință nici printr-o aprobare intelectuală ci prin punerea în acord din timp a conștiinței noastre orientată în sensul operei. Spre deosebire de celelalte modalități de cunoaștere, arta solicită înainte de toate puterea noastră de participare. Dacă acelei actrițe improvizate i-ar urma o adevărată actriță, aceleași cuvinte și aceleași versuri, din rizibile cum păreau, ne vor deschide dintr-o dată sufletul tumultuos și sfîșiat al Hermionei. Pe neașteptate emoționați, îi împărtășim neliniștea, purtați de valurile de iubire și ură care se întâlnesc în sufletul ei. Emoția estetică metamorfozează actrița, scena și publicul. De fapt, oare *în timpul reprezentației dramatice* nu devin eu însumi Hermiona rămânând în același timp eu însumi? Nu-i trăiesc și eu neliniștile? Abia când se lasă cortina mă separ într-adevăr de ea.

Același lucru se întâmplă în pictură. Desigur misterul este de alt fel, desigur drumurile care duc la el sînt altele dar pătrundem acolo tot

prin fenomenul participării. Există oare un peisaj mai spiritual decât această *Vedere a unui castel pe malul mării* de Ambrogio Lorenzetti? Farnecul lui este complet. În spatele unui munte aproape lunar acoperit de o suprafață lăptoasă se ivește parcă castelul. S-ar putea crede că e o jucărie acest cub avînd în vîrî un turn cu două pete roșii care îl învelesc. Mai departe se înșiră copacii ca o procesiune de călugări, fiecare cu minuțiozitate prezentat în dimia sa. Ca un răspuns la laguna de culoarea nopții, marea își întinde arcu ei liniștit. Există și un fel de plajă cît o linie mai subțire aproape decât un fir de ață. Și o barcă în formă de migdală, prețioasă ca lumina ochilor, unește apa cu pămîntul. E oare suspendată? Cîtuși de puțin dar totuși imponderabilă. Căci în acest tablou totul pare lipsit de ponderabilitate. Copacii n-au nici un fel de rădăcină, casele din planul al doilea. În ceea ce privește poteca, nimic nu o leagă de pămînt, nici măcar cîmpurile pe care le străbate, întinse ca niște fețe de masă. Și totuși nici ea nu ne lasă impresia că plutește, ca și munții din apropierea ei.

Sîntem tentați să exclamăm că este un produs al fanteziei, dar curînd renunțăm la această idee. Cu o rigoare bine gîndită Ambrogio Lorenzetti construiește un peisaj, care sustras efectelor ponderabilității se supune totuși unei logici interne bine definite. Într-un spațiu în care planurile tind să se suprapună, anunțînd totuși discret o anume profunzime, obiectele se grupează cu ușurința unor păsări. Dematerializate, am putea aproape să ne temem că vor dispărea. *Adevărul este însă că centrul lor de gravitate este plasat altundeva.* Și iată cum viziunea mistică a pictorului devine realitate pentru spectator. Despuiate de aparența lor materială, părăsind reperele lumii terestre (deo-sebirea de planuri, lumina solară, atmosfera) obiectele sînt pictate într-o lume nouă. Oare acest peisaj în care copacii nu fac nici un fel

de umbră, în care marea și pământul se unesc fără a se confunda, în care culorile, întunecate și neutre pe sol, se luminează și însuflețesc pe înălțimi, de o lumină supranaturală iubitoare doar de culmi nu este adresat mai curînd sufletului decît ochiului ?

Cît de puțin capabil pare cuvîntul *conținut* să desemneze cele văzute mai sus. Cu sau fără voia noastră imaginea pe care o evocă el este supărătoare. Opera nu este un recipient. *Expresia* falsifică atît raportul dintre operă și sensul ei, cît și acela dintre operă și spectator. Dacă ne desprindem de imagine, ideea pe care o extragem nu este cîtuși de puțin mai satisfăcătoare : conținutul unui decret este egal cu suma dispozițiilor sale, ceea ce presupune iarăși un raport cantitativ. *Or, cînd este vorba despre artă* (dacă trebuie să păstrăm acest cuvînt în lipsa altuia mai bun) *înseamnă cu totul altceva și implică pentru spectator o cu totul altă atitudine*. Nu este un obiect ci un semn sau mai bine zis un *ansamblu de semne* care în pictură orientează culorile și formele spre o realitate de care spectatorul devine conștient pe măsură ce este determinat să simtă ceva dincolo de percepțiile sale. Așadar în pictură, ca dealtfel și în celelalte arte, cuvîntul conținut are un sens particular. El desemnează ceea ce este *figurat* în tablou dar în același timp și ceea ce este *semnificat*, ceea ce se vede cu ochiul, aparenta, și ceea ce nu se vede cu ochii, invizibilul, și una și cealaltă constituind realitatea esențială a opereii.

După Kant, realitatea este dincolo de orice experiență posibilă. *În artă ea nu există decît cu condiția unei experiențe posibile, și anume experiența estetică, a cărei materie este opera, expresia, modul de a fi*. Dar trebuie să fim atenți că realitatea nu se reduce din cauza aceasta la ceea ce este aparent în operă, la ceea ce ne oferă ea atunci cînd este percepută ca un obiect. Ea există într-adevăr în acel loc *mixt* în care se îmbină perceptul și imaginarul, vizi-

bilul și invizibilul. Căci acesta este locul în care se exprimă umanitatea, cel al limbajului¹. În artă deci, realitatea ține atât de lumea obiectelor cât și de cea a conștiinței și se manifestă prin „figuri-senne”.

Fața „exterioară” ne trimite la realitatea sensului comun, în care obiectele sunt destinate a fi percepute și deosebite unele de celelalte. Fața „interioară” ne trimite la realitatea profundă, în care obiectele sunt destinate a promova o semnificație sensibilă.

Deosebindu-se unele de celelalte, obiectele sunt zadarnic puse unele lângă altele căci nu vor fi niciodată altceva decât o sumă de obiecte. Abstracte cu ajutorul gândirii intelectuale, ele devin concepte sau categorii. Și numai atunci când se înalță la condiția de operă de artă se pot îmbina într-o unitate superioară.

Arta nu este deci o activitate suplimentară a omului. În esență ea este efortul de a transforma materiale dispersate din natură în limbaj, eroică și formidabilă acțiune umană prin care aspectul lucrurilor metamorfozate în expresie, ne îngăduie să pătrundem în inima misterului care ne înconjoară și care sîntem noi înșine, și care, chiar fără a-l pătrunde, le dezvăluie un sens la care putem adera.

Vînători în zăpadă de Bruegel ne pune în prezența unei scene de iarnă, care la prima vedere poate părea foarte banală. Dar să res-pectăm, deosebindu-le, etapele contemplării. În prima etapă ochiul nostru se mulțumește să perceapă ceea ce este reprezentat: iată-i pe cei trei vînători urmați de cîinii lor; în par-tea stîngă cîteva persoane își fac de lucru lîngă un foc; mai departe peisajul se desfășoară larg pînă în vîrfurile de munți acoperite de nori reci și verzu; în partea dreaptă niște oameni minusculi alunecă pe niște bălți înghețate, pati-

¹ După Gusdorf, deosebirea între limbă și limbaj este foarte clară: limba este sistemul de exprimare vorbit, specific unui grup uman; limbajul, punerea în acțiune a limbii pentru a răspunde unor nevoi psihologice și deci și estetice.

nează sau se plimbă. Copacii risipiți ici și colo și niște acoperișuri pline de zăpadă sugerează existența unei localități sătești. La acest prim nivel plăcerea noastră constă în a lua cunoștință de subiect.

Dar — și aceasta este a doua etapă — pe măsură ce privim tabloul un sentiment nou pune stăpânire pe noi. Acești vânători, acești copaci și aceste case, această zăpadă și cerul nu sînt puse în fața noastră ca niște simple obiecte. Fără să ne dăm seama, ceva ne leagă de ele ; scena nu mai este un simplu spectacol ; începem să pătrundem în ea ca și cum am avea puterea nu numai de a identifica obiectele care o alcătuiesc ci *oarecum de a ne identifica cu ele*. Descoperim că lumea aceasta este oarecum și lumea noastră, că sîntem una cu vânătorii dar și cu copacii sau cu virfurile înzăpezite. În conștiința noastră tabloul se transformă : obiectele devin semne care ne fac părtași la destinul acestor vânători frînți de oboseală, al acestor cîini epuizați, care ne fac să respirăm odată cu ei aerul acela rarefiat de frig.

În sfîrșit, în a treia etapă, această participare se ordonează în funcție de un sens. În acest peisaj în care viața are aerul că merge mai departe adaptîndu-se la anotimp (oamenii patinează, transportă lemne, se întorc de la vînătoare, își vād de treburile lor) privirea nu poate să nu urmărească direcția dominantă indicată de mersul țărănilor, ea însăși pusă în evidență de eșalonarea arborilor. Și iată că în noi frigul încețază treptat de a mai fi un semn al anotimpului atingînd un fel de forță esențială. Zadarnic merge viața mai departe, căci suferă de sterilitate ; oamenii patinează dar nu sînt decît niște minuscule insecte pe gheață ; vânătorii se întorc la casele lor dar nu sînt decît niște siluete care avansează cu greu pas cu pas ; iar cîinii, cu trupurile lor famelice au aerul unei escorte funebre. Iată-ne în miezul misterului dispersat în tablou și pe care trebuie să încercăm al formula : iarna reduce omul și

natura la o izolare nemiloasă a cărei emblemă derizorie pare a fi pasărea neagră lovită în timpul zborului. La capătul acestei etape revelația s-a săvârșit și, în timp ce ea se săvârșeste sufletul nostru îl întâlnește pe cel al pictorului înfrățindu-se în aceeași intuiție de dezamăgire înghețată.

Or această pătrundere în mister se datorează unei operații care ține de limbaj și se produce atunci când artistul reușește să armonizeze mijloacele plastice între ele. În prezența tabloului lui Bruegel sîntem obligați să constatăm pe de o parte că sentimentul de dezolare înghețată este resimțit ca adevărat și pe de altă parte că senzația și sentimentele încercate nu se datorează unui contact cu natura. Astfel realitatea acestei dezolări, absentă în fapt, atrage după sine *metamorfizarea figurii în semn și aceea a semnelui în prezență*. Într-adevăr toată strădania artistului urmărește nu să aducă la perfecțiune o imagine a iernii ci să exprime ceea ce îl inspiră un anume peisaj sub zăpadă. Analogia, la care se pretează orice operă de artă nu se stabilește deci în raport cu ceva exterior operei ci întotdeauna cu limbajul care o constituie.

Maestru al echivalențelor plastice, Bruegel folosește o gamă uniform rece de culori dominate de alb. Acesta evocă nu atât substanța moale a zăpezii cît suprafața netedă a unei carapace metalice. Peste acest alb, tonurile negre ale copacilor, patinatorilor și păsărilor alcătuiesc un contrast care intensificînd strălucirea carapacei îi dau un anume caracter inuman. Oțelul cenușiu-verzui al cerului și al bălților desăvîrșește transformarea peisajului într-un fel de deșert în care oamenii, ca și păsările dealtfel, sînt prizonierii frîgului. Culoarea castanie a coșurilor și a flăcărilor focului reamintește totuși că nu a dispărut orice urmă de viață. Dar în comparație cu imensitatea pustie, această urmă sărăcăcioasă ne întristează și mai mult. Prin rigiditatea lor

copacii se asociază cu masele munților în timp ce tușișurile, ca niște bulgări de vală luptă în zadar împotriva mineralizării iernii. În sfârșit tăcerea care domnește aici și care nu făgăduiește nimic scoate în evidență mai mult izolarea formelor în loc să o tempereze.

Or, în ciuda sentimentului de dezolare și tristete care ne cuprinde în prezența acestui tablou, contemplarea lui înseamnă pentru noi un prilej de desfătare. Oricît de paradoxal ar părea, trebuie să repetăm acest lucru, dorința noastră este ca opera să ne emoționeze chiar pînă la lacrimi pentru ca să se bucure de admirația noastră. *Plăcerea estetică se datorează deci în mare parte faptului că limbajul este resimțit ca un agent de comuniune și plenitudine.*

Și iată că se dezvăluie și ultimul aspect al acestei plăceri ieșite din comun asupra căruia nu putem decît să aruncăm o privire rapidă înainte de a încheia. Nu numai că obiectele devin figuri-semne dar în cursul acestei metamorfoze artistul le ordonează între ele după raporturi strict reglate. Ca și poemul, tabloul se supune unor legi nu fixe dar din interior și reciproc imperative. Să ne înțelegem : în cazul lui nu este vorba să se supună unor reguli exterioare ci să respecte în practică o asemenea disciplină încît elementele să se lege analogic de aceeași realitate ascunsă concurînd cu toate la exprimarea ei ; reguli mai curînd de conveniență decît de supunere.

În felul acesta am văzut că în raport cu construcția, cadrul joacă un rol hotărîtor. *Vîntorii în zăpadă* ni se prezintă ca un dreptunghi orizontal ale cărui laturi sînt într-un raport de 1/1,4.

Pe verticală tabloul formează alte două dreptunghiuri ; laturile celui din dreapta sînt într-un raport de 1/1,3 ; cele ale dreptunghiului din stînga în raportul de 1/1,5.

Pe orizontală, patru dreptunghiuri subîmpart suprafața. În cele două de jos se regăsesc ra-

porturile 1/1,3 pentru cel din stînga și 1/1,5 pentru cel din dreapta. În cele două dreptunghiuri de sus avem raportul 1/1,3 pentru cel din dreapta și 1/1,2 pentru cel din stînga.

Prin cele două dreptunghiuri de jos trec diagonalele care indică una direcția de mers a vînturilor iar cealaltă marginea povișului înzăpezit din primul plan.

Or, prin proporția lor aceste dreptunghiuri contribuie la articularea suprafeței în funcție de calitatea profunzimii pe care vrea să o sugereze artistul și nu de exigențele mecanice ale perspectivei. Din cauza aceasta dreptunghiul inferior din dreapta, accentuînd orizontalitatea, dă mai bine impresia de vid pe care o evocă însușirea celor două bălți. În schimb cel de deasupra lui, bazat pe raportul 1/1,3 deci mai puțin alungit, se adaptează mișcării de înălțare pe care o efectuează vîrfurile înzăpezite la orizont. Acestei părți îi corespunde dreptunghiul inferior din stînga în care avansează cu greu vîntorii. Pentru a echilibra impresia de vid lăsată de partea dreaptă a peisajului, dreptunghiul superior din stînga are aproape proporțiile unui pătrat (1/1,2) punînd astfel în valoare tripla verticalitate a trunchiurilor copacilor. Această distribuire a suprafeței asociată cu distribuirea spațiului în profunzime se supune deci unei logici, conform căreia fiecare element îl condiționează pe celălalt.

În raport cu ritmul, e greu să nu fim izbiți, de la bun început, de ritmul ternar al arborilor scheletici din partea stîngă și de acela tot ternar al vînturilor. Fiecare din elementele acestor două combinații ritmice este puternic accentuat în primul rînd prin poziția respectivă a timpilor tari și apoi prin contrastul cu restul tabloului. Datorită acestei evidențieri luăm cunoștință noi de separarea și izolarea obiectelor și ființelor. Dar axul de implantare al copacilor, precum și axul mersului vînturilor, amîndouă oblice ne precizează impresia în sensul că nemiscarea, ale cărei cauze sînt separarea și izo-

larea nu aparține în mod firesc obiectelor și ființelor ci rezultă ca o tragică necesitate din viața lovită pe neașteptate de paralizia iernii.

Limbaajul pictural este deci alcătuit din raporturile de culori, forme, linii și lumini care au o particularitate și anume aceea că își *dato-rează existența și sensul exigențelor reciproce din care este constituită economia lor în fiecare operă*. Ansamblu de figuri-semne, pictura ne orientează către o realitate profundă propunându-ne însă întotdeauna (și aceasta este un lucru capital) un anumit demers. Zadarnic este intuiția spectatorului puternică, ea nu devine eficace decât atunci când intră în jocul limbajului plastic. Acesta este pentru pictor singurul mijloc de a armoniza semnele între ele, cu alte cuvinte de a le acorda într-o expresie unică. Iar pentru spectator este singurul mijloc de a pătrunde sensul și valoarea operei stabilind o „disciplină de viziune” fără de care unitatea îi scapă și plăcerea estetică rămâne informă.

Îndată ce ne aflăm în prezența unui poem sau a unui tablou, conștiința noastră intră în acțiune. Aspirînd să pătrundem în operă uităm ceea ce este în jurul ei pentru a ne concentra asupra ei. Acestui demers îi corespunde o schimbare de *comportare*. Lectura unui poem înseamnă a-i da respirației un ritm nou, și vocii o nouă intonație, a-i da imaginației un alt curs, într-un cuvînt a face experiență, a cărei condiție particulară o stabilește fiecare vers, ansamblul versurilor stabilind condiția generală. Deși fenomenul acesta se observă mai greu în cazul picturii, natura lui este aceeași. Ochiul nu ajunge în miezul operei dintr-o dată, ci pătrunde prin serii succesive de evoluții la care îl invită figurile din opera respectivă și, în felul acesta, devine conștient de tablou nu prin imaginea care este reprezentată acolo, ci *dincolo de ea prin mișcarea reglată a formelor și culorilor care o alcătuiesc*.

Așa cum versurile lui Racine cer ca actorul să intre într-o anumită stare pentru a le rosti, cu alte cuvinte să devină conștient de sensul lor profund respectând tonul, tot astfel operele de artă cer de la spectator să devină conștienți de valoarea lor respectându-le stilul. Lectura poemului ca și cea a tabloului corespunde deci unui „dans” condus de artist în urma căruia în noi se săvârșește revelația umplându-ne în același timp de un sentiment care, legat tocmai de desăvârșirea acestui dans, înseamnă culmea plăcerii estetice.

Ceea ce rezultă de aici, ghicim, este că *realitatea conținutului* și deci *valoarea* sa pe planul artei nu depind nici de niște pretinse intenții ale artistului nici de supunerea sa unui imperativ oarecare, fie el religios, moral, filozofic sau de altă natură, precum nici de supunerea față de un ideal, program sau școală, sau de referința la o „natură” oarecare, supra-natură sau ficțiune, ci de *adevărul formei*.

Poate că tocmai aici trebuie văzut secretul frumosului. Acesta nu poate fi definit, dar decît să-l căutăm cu încăpăținare și zadarnic într-un anume tip de operă, într-un anume criteriu sau teorie, este desigur mai potrivit să-l vedem în unitatea indisolubilă stabilită de către artist între ceea ce exprimă el și felul în care exprimă, singurul obiect care merită într-adevăr să fie descoperit de spectator, căruia îi este dat să-și trăiască descoperirea intrînd într-un limbaj ale cărui resurse și semnificații le poate împărtăși. Acesta este și scopul cercetării noastre dar nu al demersurilor. Pentru a fi utilă certitudinea mai trebuie pusă la încercare permițînd să se stabilească condițiile valabile de aplicare a ei.

APLICAȚII. STUDII DE OPERE



„EXPLICAȚIA” ESTETICĂ

Către ea tind eforturile conjugate ale acestei lucrări. Căci într-adevăr arta există prin opere, și tot prin opere omenirea se configurează în cadrul civilizației. Cercetarea operelor, revizuirea neîntreruptă la ele, iată un imperativ de la care nimeni nu se poate sustrage.

Toată lumea este de acord asupra acestui punct; totuși, divergențele sînt numeroase și frecvente din momentul în care se pune problema de a se cădea de acord nu asupra necesității de a recurge la opere ci asupra felului de a le cunoaște.

Celor sceptici, care consideră această sarcină imposibilă, ne-am străduit să le arătăm, în prima parte a lucrării, că majoritatea divergențelor provin nu atît de la opera de artă înșăși cît de la numeroasele prejudecăți care, adeseori, fără voia noastră, ne împiedică să-i respectăm natura.

Așadar, chiar dacă cunoașterea estetică nu este reducibilă la nici un fel de cunoaștere, dacă frumosul scapă oricărei definiții, dacă criteriile absolute ne lipsesc, o asemenea cunoaștere e totuși posibilă; părțile a doua și a treia ale acestei lucrări și-au propus tocmai să arate în ce condiții ea este posibilă.

Contrar celor ce ni le-am putea închipui, în naivitatea noastră, și dealtfel din slăbiciune,

opera de artă nu ni se dezvăluie niciodată de la bun început. De fiecare dată când o privim apar noi aspecte și numai în urma unei cercetări pline de răbdare ni se revelă în întregime. Acest efort de înțelegere nu se poate însă împlini la întâmplare. Spiritul și sensibilitatea noastră trebuie să fie dirijate, altfel trecem de la o intuiție la alta, de la o idee la alta, de la o impresie la alta, fără a fi în măsură să le îmbinăm într-un tot coerent. Descoperirea unei opere se desfășoară nu după un itinerar fix dar respectând anumite etape, o adevărată disciplină care n-ar putea fi eludată fără pagube serioase. În sensul în care o considerăm noi, explicația estetică nu e nici o analiză, nici o rețetă, ci o *metodă de cunoaștere*.

După ce am examinat pe rînd principalele ei condiții, să ne străduim să le punem în aplicare consacrîndu-ne studierii particulare a cîtorva opere mai importante. Dealtfel, acesta este și scopul celei de-a patra părți a lucrării.

Valoarea unei metode este într-adevăr recunoscută în practică. Nu avem pretenția că eseurile care urmează ating perfecțiunea și trebuie considerate adevărate modele. Singura noastră dorință este ca ele să fie în măsură să clarifice anumite lucruri cititorului demonstrînd felul în care se pot aplica principiile de cunoaștere a căror rațiuni de a exista și al căror fundament au încercat să le fixeze primele trei părți.

Unii se vor mira poate de felul în care am ales operele de analizat. Este adevărat că alegerea am făcut-o cu multă greutate. Proiectul inițial era de a studia în amănunțime cîte o pictură reprezentativă a fiecăreia din marile epoci ale artei, proiect care, pe măsură ce înaintam în redactarea lucrării, se dovedea din ce în ce mai puțin realizabil (ar fi fost necesare cîteva volume). Rezervîndu-ne deci această sarcină pentru viitor, ne-am limitat la cîteva opere însemnate, de preferință din arta modernă (cu excepția lucrării lui Tițian *Venus*

și muzica). Căci, într-adevăr, publicul arată cea mai mare reticență mai ales față de arta modernă. Așa încît ne-am simțit îndreptățiți să ne consacram ei, abordînd-o direct. Vom studia deci pe rînd : *Le Moulin de la Galette*, de Renoir, *Biserica din Auvers*, de Van Gogh ; *Guernica*, de Picasso ; *Miscare*, de Kandinsky. Arta abstractă nu e nici ea neglijată.

Fiecare studiu cuprinde trei momente : primul îl situează în scurte cuvinte pe artist ; cel de-al doilea dă informațiile necesare în legătură cu opera ; iar cel de-al treilea îl constituie explicația estetică propriu-zisă. Dintre aceste trei momente, ultimul este cel mai important ; primele două duc spre el.

Capitolul care figurează ca o anexă încearcă să tragă concluzii din exemplele studiate. Nu trebuie luat ca un talisman. E mai curînd un fel de *vade-macum* în cadrul căruia sînt regrupate principalele elemente ale metodei, cu scopul de a ușura punerea lor în practică, lăsîndu-i-se în același timp fiecăruia libertatea și efortul de a le aplica.

Dacă este adevărat că important e doar contactul cu operele de artă — și de acest lucru nu se îndoieste nimeni — trebuie totuși ca, punîndu-ne de acord asupra felului în care ne putem da seama de valoarea lor, să putem contribui la a face ordine în confuzia care domnește. Dragostea noastră pentru artă va fi mai puternică atunci cînd va avea la bază rațiuni și aplicări puse de comun acord la încercare întru aceeași dorință de a cunoaște adevărul.

TIȚIAN

VENUS ȘI MUZICA

„Dacă pictura italiană ne interesează mai mult decât pictura oricărei alte școli, aceasta se datorează poate nu atât faptului că i-ar fi superioră cât că exprimă Renașterea, iar această exprimare atinge perfecțiunea la Veneția¹. Se poate ca această afirmație a lui Berenson să fie oarecum exagerată. Ea pune totuși într-o evidență greu de contestat dublul fapt că Renașterea continuă să joace pentru noi un rol capital și că, în transformarea sensibilității care o însoțește, Veneția ocupă pe bună dreptate un loc de frunte. Și cu atât mai puțin s-ar putea contesta faptul că, printre cei care i-au cucerit acest loc, strălucesc în primul rând Giorgione, Tițian, Tintoretto și Veronese, toți patru dezvoltând Occidentului puterile lirice ale culorii.

Redescoperind antichitatea în epoca Renașterii, pictura, multă vreme supusă religiei creștine, răspunde unor noi necesități ale omului, ceea ce o determină să practice alte tene și chiar să schimbe tehnica. Părăsind treptat fresca în favoarea picturii în ulei, ea se instalează în sanctuar transformând personajele și spiritul celor care îl locuiesc. Și mai des, ea

¹ Berenson, *Les Peintres italiens de la Renaissance*, Gallimard.

întoarce spatele locurilor sfinte pentru a pătrunde în locuințele particulare, pe care le împodobește cu tablouri de șevalet, motiv de mândrie pentru seniori și negustori, așa cum se mândreau cu opulența și specificul cetății.

Opera lui Tițian este atât de vastă, reputația lui, încă din timpul vieții, atât de mare, încât, cu ajutorul interpretării câtorva date, legenda s-ar fi grăbit să-l recunoască drept patriarh al picturii și, în această calitate, să-i acorde demnitatea cuvenită unui bătrîn de o sută de ani. Istoricii au redus această existență la proporții mai umane, dar, contrar temerilor noastre, i-au adăugat în domeniul operei ceea ce-i scădeau în domeniul anilor. Fixîndu-i data nașterii în jurul anilor 1480—1490, în loc de 1476—1477, numeroase pînze atribuite altădată lui Giorgione sau altor pictori regăseau numele lui Tițian.

Tițian a lucrat pentru Veneția, pentru împăratul Carol Quintul, pentru fiul său Filip al II-lea, pentru papa Paul al III-lea Farnese, pentru diferiți nobili italieni, pentru ducele de Mantua, ducele de Ferrara, și în general pentru toate persoanele influente ale epocii. Au rămas de la el compoziții religioase și profane, portrete, gravuri, desene, fresce, dar geniul lui s-a afirmat mai ales în pictura în ulei, prin ci-palele muzee ale lumii păstrîndu-i cu sfințenie operele. Muzeul Prado este din acest punct de vedere privilegiat pentru că posedă cîteva din cele mai frumoase pînze ale maestrului venețian. În această operă uriașă, așa-numitele „nude”, adică tablourile de femei nude, sînt în număr destul de mare. Este o temă pe care artistul a reluat-o adeseori, desigur pentru că-i plăcea să picteze frumusețea feminină și desigur și pentru că acesta era gustul celor care-i comandau tablourile. Într-adevăr, Renașterea dovedește o egală predilecție atât pentru operele de inspirație religioasă cît și pentru cele de inspirație profană.

Dar dacă Titian a pictat numeroase Venere, ne izbește faptul că atitudinile lor sînt prea puțin diferite ; așa cum a observat Houricq, ele se reduc la trei tipuri principale : tipul *Venerii din Dresda*¹, cu care se înrudește celebra *Venus din Urbino*, tipul nimfei adormite din *Bacanală*, cu care se înrudește acea *Venus și Muzica* de la Madrid și, în sfîrșit, cel al *Danaei*, de la Neapole.

45
46
47
III
48

Opera pe care o vom studia noi aparține celui de-al doilea tip. După Tietze, datează probabil din jurul anului 1545 ; este vorba de un mare tablou în ulei, astăzi la Prado, ale cărui dimensiuni sînt de 1,36 m X 2,20 m.

STUDIUL OPEREI

Genul tabloului se stabilește fără nici o șovăială. Este evident vorba de o *compoziție mitologică*. Avînd trăsăturile unei femei coapte, Venus este reprezentată stînd întinsă pe un fel de catafalc. La stînga ei, un muzicant elegant, îmbrăcat într-un costum de cavaler de epocă, cîntă la orgă, ținînd capul întors spre zeiță. Deși ascultă muzica, aceasta pare mai ales ocupată de căteľușul ei care, ridicîndu-se în două labe, are un aer de veveriță hooăă. Dincolo de un soi de balcon, se deschide o priveliște, mai curînd un parc, dîn umbra căruia se pot desluși între cele două rînduri de copaci care îl mărginesc, o pereche urmată de un cîine, un cerb, două căprioare și o fîntînă în formă de faun din care apa țîșnește în sus. În fundul tabloului, în zona de lumină dintre copaci, se deslușesc niște ruine, precedate de un mic lac sau rîu, peste care soarele în amurg aruncă o lumină surdă. Ansamblul tabloului este scăldat într-o lumină crepusculară.

¹ *Venus din Dresda* este parțial sau în întregime operă a penelului lui Giorgione, afirmă cîțiva istorici de artă cunoscuți (N.A.).

De la bun început, această operă ne surprinde printr-un farmec alît de învăluitor încît uităm să-i observăm ciudăţeniile. Dar, ne revinem repede şi constatăm că totuşi contrastele supărătoare nu lipsesc : iată pe de o parte un personaj mitologic şi pe de altă parte un muzicant îmbrăcat după moda epocii. Anacronism perfect ! Locurile şi decorul nu sînt nici ele mai verosimile : în ce parte a palatului este situată scena ? Dar oare este într-adevăr vorba de un palat ? Se poate oare imagina un pat aşezat chiar în dreptul balconului, cu perdelele ridicate şi agăţate parcă de cerul liber, sau orga aceea atît de ciudat plasată ca un fel de ieşind al parcului ?

Iar dacă începem să cercetăm personajele, şovăielile noastre cresc în loc să scadă. La urma urmelor ce face această Venus, nehotărîtă între căţeluşul pe care-l mîngîie şi muzicantul care cîntă ? Dealtfel, acest elegant cavalier într-adevăr cîntă ? Oare nu s-a oprit tocmai, întrerupt de schelălăitul cîinelui ? Mîna dreaptă nu i se vede, dar capul întors indică direcţia privirii, totuşi, nu s-ar putea spune cu siguranţă că privirea îi e îndreptată asupra cîinelui, dar nici asupra zeiţei ; e cu neputinţă să le determinăm o intenţie sau o destinaţie precisă. *Venus* şi *Muzica*, acest titlu este mai curînd o invitaţie la visare decît la căutarea unui subiect de acţiune.

Aşadar sîntem preveniţi : nu este vorba de o preocupare istorică, nici topografică, nici documentară şi cu atît mai puţin de preocuparea de a organiza o scenă verosimilă. Esenţa genului artistului trebuie căutată în altă parte, astfel încît — remarca nu este inutilă — în modul cel mai firesc putem să-i trecem cu vederea ceea ce la alţii am califica drept ciudăţenii. Acesta este efectul artei : din momentul în care o operă are valoare, ne face să uităm exigenţele noastre obişnuite pentru a ne concentra atenţia numai asupra aportului care-i aparţine la propriu. Aşadar nu ne vom mai opri la verosi-

militatea locului, a decorului sau a acțiunii, pentru a cerceta farmecul acestei pînze, a cărei prezență este atît de imperioasă și de subtilă totodată¹.

În esență, acest farmec este legat de poezia voluptoasă discret sportivă de senzualitate care emană din tablou. În ciuda îndrăzneii compoziției, nu poate fi vorba de nici un fel de lascivitate totuși : Venus nu este dezbrăcată ; este goală, iar tovărășia muzicantului în haine de sărbătoare, direcția aparent atît de îndrăzneată a privirii, departe de a ne tulbura, evocă o atmosferă din care orice urmă de licențios este izgonită.

Ca o bucată de chihlimbar această Venus pictată de artist se oferă în toată splendoarea maturității sale. Cît de departe sîntem de *Venus din Urbino* ! Dar cu cît strălucirea ei este mai mică cu atît misterul este mai mare. Nu mai avem de-a face cu o tînără fată în strălucirea solitară a frumuseții sale. Virsta (sau experiența) o face să suporte tovărășia altor ființe. Servitoarele din *Venus din Urbino*, trimise în fundalul tabloului și reduse la rolul lor auxiliar, sînt înlocuite prin muzicantul care stă aproape în același plan cu Venus. Se schimbă și felul nostru de a intra în contact cu tabloul. Solicitată de doi poli de atracție, privirea merge alternativ de la nud la muzicant și chiar dacă acordă totuși prioritate nudului nu poate neglija în întregime muzicantul. Consecința, se poate lesne ghici, este că nudul are relativ mai puțină importanță și deci că frumusețea sa ține nu atît de exaltarea formei și a cărnii cît de un farmec mai secret, de care muzicantul nu este străin.

Compoziția operei coroborează această părere. În timp ce *Venus din Urbino* se „citește“ de la

¹ Expusă din păcate într-o sală prea întunecată a muzeului Prado, trebuie așteptată lumina după-amiezii pentru a gusta pe de-a-ntregul tabloul sau, în timpul dimineții, să recurgem la ajutorul unui proiector, cel mai bine este să le avem pe amîndouă pe rînd.

stînga la dreapta, ca un vers puternic tăiat, ca de o cezură, de marginea ecranului, cea de la Prado necesită o lectură mai lentă și mai complexă. Pe orizontală, două treimi din tablou sînt ocupate de corpul Veneriei și o treime de cel al muzicantului, dar, în același timp, în sens invers, se observă că două treimi sînt ocupate de muzicant și de *vedute* și o treime de bustul Veneriei. În sfîrșit, ne dăm seama că dreptunghiul în care se înscrie nudul cores-punde aceluia al *vedutei* și, ca și celelalte două precedente, intră unul în celălalt. Această așezare dovedește cu prisosință preocuparea artistului de a lega părțile între ele prin mișcarea în care este antrenată și privirea noastră, preocupare pe care prezența unor repere simetrice o face și mai riguroasă (de exemplu distanța dintre marginea tabloului și nasul muzicantului este egală cu aceea dintre cascada de lumină a perdelei și cealaltă margine a pînzei). Datorită acestei aranșări, cei doi poli nu sînt fiști: suprafețele culisante care îi poartă ne fac să trecem fără încetare de la unul la celălalt. Artistul are deci grijă să modifice condițiile percepției noastre: tabloul de la Uffizi este un fel de altar înălțat grației tinerești, cel de la Madrid seamănă cu un relicvar în penumbra căruia spectatorul descoperă somptuoasele reflexe ale frumuseții autumnale.

Distribuirea spațiului este și ea revelatoare. În tabloul de la Uffizi partea dreaptă se deschide spre o piesă definită din punct de vedere geometric de către fereastră și draperiile zidului. Această predominanță a geometriei și a liniei drepte în cadrul decorului pune în valoare, prin contrast, armonioasa suplețe a nudului, sugerînd totodată prin analogie fermitatea ei internă. În tabloul de la Prado, tratarea este cu totul alta: în loc să respingă, fundalul atrage privirea către o profunzime nedefinită; în loc să se afirme izolîndu-se în prim plan, Venus se estompează cedînd atracției *vedutei*.

Aceasta mai produce și un alt efect. În timp ce în *Venus din Urbino* se limitează la o cameră, în *Venus*, de la Prado cucerește tot parcul până la orizont, unde apune soarele : spațiu „adunat” în cazul primului tablou, corespunzând formelor strânse ale nudului ; spațiu „deschis” în cel de-al doilea, corespunzător formelor ample ale celui alt nud.

Tratamentul accesoriilor prezintă aceeași preocupare de corespondență. În tabloul de la Uffizi, draperia este abia încrețită în mijloc, mai curînd înodată, asemeni unui mușchi, iar cutele cearșafului se succed într-o rețea strînsă, ca o înșurire de ligamente, marcat fiind fiecare de o muchie bine definită. Stofa roșie a patului este dintr-o țesătură uniformă pe care se desenează un motiv decorativ care evocă senzația de materie fermă și prețioasă. 55

În *Venus* de la Prado, accesoriile își schimbă aspectul ; draperia este înlocuită printr-o perdea cu cute ample și grele, cearșaful alb cu o cuvertură somptuoasă, vast talaz de catifea care se potolește în clipocitul cearșafului ; țesătura de pe pat a dispărut. Astfel, în fiecare tablou accesoriile diferă potrivit tipului de Veneră ; în primul, pun accentul pe o structură plastică ; în cel de-al doilea, pe o structură muzicală, ca și cum însăși obiectele ar fi făcute după chipul și asemănarea lor. Acesta este și motivul pentru care, în tabloul de la Prado, perna și cearșaful prezintă la rîndul lor cute lungi și largi care prelungesc corpul Venerii la cele două capete, așa cum perdeaua și cuvertura îl prelungesc de o parte și de alta. Pînă și țevile orgii, copaci și mîneca hainei cavalerului contribuie la armonizarea generală.

Această grație coaptă, Tițian o face simțită cu cea mai mare grijă ! Dacă privim tabloul nu se poate să nu fim izbiți de lumina lăptoasă care se deschide la orizont, între cele două alei de copaci, pentru a se oglindi cu discreție în apă. Or, din acest soare de sfîrșit de anotimp emană o lumină care, atingînd țevile orgii și

mineca muzicantului, se adună toată pe trupul zeiței, mai curînd învîluind-o decît decupînd-o. Prin comparație cu *Venus din Urbino*, diferența este clară. Aici, lumina însotește fiecare parte a trupului ca un cîtec luminos în care trebuie să izolăm fiecare notă sau înșiruire de note : capul, gîtul, pîntecul, picioarele. Lumina este mult mai puțin articulată în tabloul de la Madrid : în loc să detalieze părțile ea se străduiește, dimpotrivă, să le topească unele într-altele ; detaliile anatomice dispar în favoarea formeî generale.

Desigur că tocmai peî tru a favoriza acest efect, artistul își îngăduie anumite libertăți. Cuta bazinului este suprimată în partea dreaptă ; bustul coboară printr-o singură șerpuire pînă în dreptul cuverturii ; piciorul, și el, este dintr-o bucată. Poziția aceasta lățește trunchiul întărește partea de jos a trupului și, întărînd conturul, înlocuiește slăbirea interioară a cărnurilor.

Însuflețită de o mișcare pendulară, privirea oscilează asupra corpului ; oprindu-se deasupra capului din cauza brocartului greu al perdelei și asupra picioarelor din cauza spadei cavalerului, ea înțîlnește, de o parte și de alta, lumina orizontului prin cutele luminoase ale cuverturii. În timp ce *Venus din Urbino* ne invită să o parcurgem cu privirea ca pe o colină, după linia de creastă, *Venus* de la Prado ne propune un itinerar ale cărui ocolșuri au farmecul multiplu al unei plimbări (așa încît nu întîmplător a plasat Tițian un parc în fundal). Tragerii înăpoi a cotului îi corespunde înaintarea genunchiului așa cum ansamblului trupului, parțial scos în relief, îi răspunde golul vedutei.

În *Venus din Urbino*, care glorifică zeita sub trăsăturile unei tinere fete, culorile se juxtapun clar, deosebind obiectele unele de altele, așa încît nudul, între verdele-albăstrui al drapelei și roșul slujnicei, strălucește în carnația sa triumfătoare, susținută de un desen riguros. În *Venus* de la Prado, culorile sînt mai puțin

numeroase, dar mai ales, fiind angajate în clar-obscur, se îmbină unele cu altele, pentru a crea o ambianță colorată, dominată de un ton roșcat care bate când în roșu când în verde-albastru; climat autumnal în care culorile își pierd individualitatea; iar obiectele, își pierd precizia conturului. Părăsind linia care joacă un rol preponderent în tabloul de la Uffizi, culorile recurg mai mult la propriile lor resurse, la puterea lor termică; astfel, flacăra vie și luminoasă care lucește în *Venus din Urbino* se transformă, în pînza de la Prado, într-un jăratric a cărui incandescență este menținută prin roșul-grena al perdelei și prin roșul-castaniu al cuverturii în timp ce departe de focar dincolo de *veduta*, verdele copacilor se amestecă cu albastrul mohorît care o întuneacă. Dar atît culorile calde cît și cele reci sînt temperate de prezența căminului care „amortizează” senzațiile. Pentru ca ele să nu slăbească totuși de tot, pictorul pune ici și colo niște accente, ca dovadă fișia de turquoise de pe pantalonul muzicantului.

Poate ne dăm mai bine seama cum stabilește Tițian formele într-o structură cromatică. În loc să se supună desenului linear sau perspectivei, acestea iau naștere din însăși elaborarea culorii fecundate de clarobscur. Lucrul devine și mai evident atunci cînd examinăm modelul. Acesta nu este cîtuși de puțin mecanic nici uniform. Foarte redus la conturul nudului, este mai evident în centrul corpului, sub sîni pînă la coapse și pe partea dreaptă a torsului, îl regăsim, cu totul altfel tratat, în cutele stofelor, țevile orgii și arborii din parc dar, lucru demn de remarcat, ne evocă nu atît sentimentul de volum cît pe acela al ritmului, slujind astfel mai bine unui scop dinamic.

În *Venus din Urbino*, densitatea nudului este scoasă în evidență de desen și de modelul, precum și cu ajutorul slujnicilor, care amintesc de greutatea unor coloane, și al cătelui culcat pe cearșaf. În pînza de la Prado, efectul de

densitate este mai mic pentru a participa la miscarea melodică a operei. Dacă privim cu atenție, Venus este pictată într-o poziție aproape ireală. În timp ce cea de la Urbino se odihnește pe un pat, lăsînd într-adevăr impresia că stă culcată pe el, cel de la Prado are mai curînd aerul că e „pusă” pe cuvertură. Corpul ei abia dacă lasă urme pe aceasta; s-ar putea chiar spune că e parcă suspendată între cutele perdelei și ale cuverturii, între cele ale patului și ale pernelor, care se comportă și ele ca niște resorturi. Această senzație aeriană este întărită de prezența, în partea dreaptă, a cățelului care, ridicîndu-se pe labele din spate și fiind pictat fără nici un modelu, pare un motiv decorativ destinat să susțină torsul Venerii. Poziția muzicanțului este la fel de ireală. Răsucirea bustului este însoțită de o estompare a umerilor, mai evidentă datorită felului în care îi este tratat spațiile, în aplat, sport de galoanele galbene și castanii. În partea stîngă, pe pantalonul muzicantului se observă un fenomen de aceeași natură dar altfel tratat; cu multă abilitate, Tițian folosește despicăturile pantalonului pentru a produce o adevărată iluzie optică: acesta, pîrînd rotund, nu mai are astfel în tablou greutatea pe care ar fi avut-o același obiect dacă modelul ar fi fost obținut cu ajutorul umbrelor.

Aceste deformări sînt puțin vizibile dacă nu le privim cu atenție, dar devin evidente atunci cînd ne referim și la Venus din Urbino. Și se subînțelege că sînt făcute cu bună-știință astfel încît, pierzîndu-și greutatea, Venus, muzicantul și cîinele să participe mai strîns la evocarea muzicală.

Să mai observăm că pentru a lega mai bine obiectele între ele, artistul, nu numai că întinde o dominantă de culoare peste întreg tabloul, acordînd valoare penumbrei ambiante, dar, acolo unde formele tind să iasă în evidență are grijă ca trecerea să nu se facă brusc ci prin diferite tranziții. Dacă urmărim conturul nului, de exemplu, observăm că este înfășurat

intr-un fel de găitan roșu-grena sau uneori trandafiriu; vizibil de aproape, acesta dispare la distanță. Datorită lui, conturul nu mai este o linie de demarcare ci mai curînd o zonă de întrepătrundere. Pe mîneca muzicantului, procedeul este altul dar scopul rămîne același: țesătura face un fel de buclite care, văzute de aproape, se răsucesc în gol dar de la distanță lasă impresia că se pierd, se leagă de fond.

Mai există încă un mijloc pe care artistul îl folosește pentru a lega obiectele între ele. Dacă se observă cu atenție cuvertura și per-deaia, vesta muzicantului și fundalul parcului, descoperim că tonurile care acoperă suprafețele sînt reluate pe dedesubt de alte tonuri lăsînd impresia de țesătură moarăță. Astfel, pe sub tonurile de albastru închis se zăresc altele de grena închis iar deasupra celor de roșu apar albastriuri evanescente. Tabloul dobîndește un fel de transluciditate care îl însuflețește în profunzime și îi dă un caracter cristalin, fără să aibă și rigiditatea cristalului; culorile devin astfel mobile, ca și cum ar avea capacitatea de a se prăbuși la cel mai mic suflu. Căci de multă vreme un suflu a început să se înalțe.

Venus din Urbino ni se înfățișează ca un idol asupra căruia privirea noastră stăruie îndelung într-o tăcere de nimic tulburată. Partea dreaptă a tabloului nu ne distrage din contemplare; cel mult ne odihnim din cînd în cînd privirea pe ea, ca și asupra slujnicelor, a cătelului sau a vasului de flori din fereastră. Or, ceea ce Tițian a înțeles admirabil în *Venus* de la Prado este faptul că acest tablou nu putea să aibă aceeași structură evidentă ca tabloul de la Uffizi. Iar găselnița lui genială este că dintr-o *necesitate a făcut expresia unei realități profunde*: coaptă la trup, zeița primește din mîna artistului „vălurile” la care o îndreptățește iubirea atît de respectuoasă pe care i-o poartă pictorul. Am văzut cum pregătește suprafețele în culise, cum plasează lumina și umbrele, cum amortizează culorile. Pînă aici s-ar putea crede

V

că e vorba de simple menajamente datorate unei rezerve de circumstanță ; cîtuși de puțin. Odată cu vîrsta apar alte farnece și tocmai pe acestea se străduiește artistul să le desfășoare. Ca o oglindă clară, tabloul de la Uffizi ne înfățișează un nud în rigoarea imobilă a frumuseții sale. Opera de la Prado înlocuiește oglinda cu undele multiple și concertante ale muzicii. Încetînd să se mai „strîngă” în perfecțiunea lor formală, obiectele se „desfășoară”, dar în loc să slăbească, regăsesc o nouă vigoare repercutîndu-se unele în altele, ca nenumărate ecouri. Miracol al ritmului la baza căruia stă trupul înfloritor al Veneriei.

58

Punctul de pornire cel mai vizibil al acestei metamorfoze se află în țevile de orgă ale căror reflexe luminoase desfășoară o dublă serie, ascendentă, apoi descendentă care pe măsua ce inaugurează tabloul în partea stîngă, îl deschide spre parcul în care copacii reiau, în culori întunecate, efectul anunțat de instrument. Pe acest ritm savant reglat, care cucerește pînă și orizontul, se înscriu cele două grupuri de acorduri formate, unul de perdea, altul, ca un acompaniament, de cuvertură. Primul conține, ca niște note mult timp prelungite, cele trei cute roșii și trandafirii desfășurate deasupra capului Veneriei și al căror corespondent, pe diagonală, este pantalonul muzicantului, mîneca și extremitatea nudului. Al doilea grup conține cutele mișcătoare ale cuverturii căroara le corespunde, la capătul celeilalte diagonale, jocul disciplinat al țevilor de orgă și al copacilor. În sfîrșit, în interiorul acestui spațiu ale căruia unde se multiplică și se întrepătrund, Venus își desfășoară melodia propriului ei trup care încheie compoziția dîndu-i timbru și rezonanță. Muzica nu este deci o simplă recreere, cum lasă să se înțeleagă titlul tabloului ; ea este însăși esența operei. Dar artistul ne face simțit acest lucru prin mijloace pur plastice. Astfel, Tițian reușește nu numai să ne întoarcă privirea de la ceea ce machează vîrsta corpului gol ci, prin

compoziție, culori și lumină, reușește să o îndrepte către o Veneră cu farmec muzical.

Uităm deci să-i cerem integritatea corpului de fată tânără; în schimb sîntem seduși de armonia care emană din ea, de orchestra pe care o alcătuiește împreună cu muzicantul și cu decorul. La una, frumusețea se oferă în întregime privirii, la cealaltă, transformată în cîntec, atinge în noi acel loc în care văzul și auzul se îmbină întru desfătare.

Materia însăși este supusă acestui efect. Acolo unde este vorba de lenjerie se aprind scilipiri care fac lumina cînd difuză, cînd transparentă, ca și cum ar modula însăși substanța pastei. Așezată în strat subțire, aceasta se îngroașă ușor în interiorul formelor și se subțiază pe conturul lor, lăsînd chiar să se vadă ici și colo zgrunțuri pînzei.

Nu trebuie să credem însă într-o apariție evanescentă oarecare. Culorile care construiesc spațiul plastic sînt solid dispuse. Am mai cercetat rolul dreptunghiurilor de construcție. În ceea ce privește ritmul, el pornește de la axul personajelor: axul muzicantului care este o linie dreaptă axul Venerii, care este o curbă, iar atît în jurul unuia cît și al celuilalt spațiul se desfășoară în unde ritmice.

Cele două personaje sînt dealtfel legate printr-un arabesc care, luînd naștere din mîna muzicantului așezată pe claviatură, îi înconjoară conturul pentru a continua pe piciorul Venerii și a se opri la coada cățelului. Ca două valuri care se continuă, această linie descrie două curbe, valul mai îndesat al muzicantului și mai alungit în cazul Venerii, dublă amplitudine care conține ritmul generator al tabloului și, într-un anume sens, își pune pecetea pe el.

Creștinismul redusese nudul la starea de semn abstract legat de ideea păcatului originar. Eliberîndu-l, Renașterea îi restituie vigoarea sa primitivă. Adeoseori, îl asociază cu referințele mitologice, dar, pe lîngă acest simbolism care aparține epocii de care putem să nu ținem

seama, rămîne faptul că nudul continuă să însemne pentru noi un cîntec fierbinte înălțat întru slava femeii, frumuseții și, dincolo de toate, naturii întregi.

Or, printre aceste cînturi pe care Italia le înalță în cor, puține sînt atît de somptuoase ca cele de la Veneția. Este gloria lui Giorgione, Tițian, Veronese sau Tintoretto, de a fi meta-morfozat-o pe Eva într-o incomparabilă Veneră, într-o artă pîndită de imitație, într-un miracol de poezie. În lunga carieră a lui Tițian, nimic nu este mai emoționant ca această căutare a frumuseții feminine, întreruptă din cînd în cînd, dar mereu reluată pînă la sfîrșitul vieții. Poate că în acest imn înălțat grației coapte, voalată deja de cețurile autumnaie, dar înfloritoare prin muzica tainică pe care o emană ca un fruct rămas mult timp la soare, trebuie să vedem una din cele mai mari realizări ale mîinii sale. Grădină de umbră și lumină, corpul femeii se deschide spre parcul misterios unde, în blîndețea apusului de soare, viața are gravitatea învăluitoare a orgii și duioșia reținută a tăcerilor sale.

RENOIR

LE MOULIN DE LA GALETTE

NOTĂ DESPRE IMPRESIONISM

Este foarte amuzantă constatarea că impresionismul copleșit de sarcasme în epoca în care a luat naștere a intrat în asemenea măsură în obișnuință încât publicul pornește astăzi de la el pentru a pune în discuție artiștii dornici de inovații. N-are însă rost să ne ținem de glume. Oricum știe că generația impresionistă este alcătuită din Pissarro, Manet, Degas, Cézanne, Sisley, Monet, Bazille, Guillaumin, Berthe Morisot și Renoir, născuți cu toții între 1830 și 1841. În legătură cu faimoasa expoziție din 1874 s-a spus tot ce se putea spune, inclusiv porecele acestor îndrăzneți, date de ziaristul Leroy după numele unei pînze de Monet, intitulată *Impresie, răsărit de soare* (*Charivari*, 25 aprilie 1874). Dat în bătaie de joc, cuvîntul impresionism avea curînd să fie acoperit de glorie.

În general vorbind, critica a avut o dublă poziție față de acești artiști. Articolul *Despre legea contrastului simultan*, publicat în 1839 de Chevreul și *Fenomenele viziunii* de David Sutter, publicat în 1880, numeroase scrieri polemice și o anumită înăsprire a pozițiilor care rezultă de aici au lăsat să se creeze în existența unei școli bazate pe principiul științific și

care pot fi cunoscute cu ajutorul științei. (Oare nu acesta este sentimentul vizitatorilor care intră în La Jeu de Paume atunci când ajung în fața panourilor explicative puse la îndemîna lor?) Dimpotrivă numeroși istorici neagă orice existență a impresionismului ca doctrină artistică pentru a nu se ocupa decît de „impressioniști”; această etichetă rezultă și ea pur și simplu din comoditate. În ochii lor denumirea comună desemnează de fapt tot atîtea destine individuale cîți pictori au existat.

Lăsînd de o parte orice discuție teoretică ne vom mărgini să constatăm un fapt de care fiecare este dealtfel convins cu ușurință: că între operele acestei epoci există asemănări evidente fără ca prin aceasta să se poată stabili sau demonstra existența unui imperativ științific. Impresionismul, chiar dacă n-a desemnat decît o comunitate temporară, se deosebește prin anumite caracteristici cărora fiecare artist le-a dat accentul său personal realizînd astfel nu o mișcare cum se spune ci arta vie a unei epoci.

RENOIR

Pe socoteala lui Renoir anecdotele sînt atît de numeroase și adeseori atît de desucheate încît s-a ajuns pînă acolo încît să se lipească o bărbuță de faun pe chipul lui de om bătrîn. Născut la Limoges în 1841 își începe activitatea printr-o muncă de artizan, pictînd buchețele pe farfurii. Influențat la început de Courbet, se împrietenește cu Monet și în scurt timp cucerit de impresionism ia parte la expoziția de la Nadar din 1874. Despre tablourile *Loja* și *Dansantarea* prezentate acolo, două bijuterii din celebra colecție Courtauld, Albert Wolf scria la vremea aceea în *Le Figaro*: „Încercați să-i explicați domnului Renoir că torsul unei femei nu este o grămadă de carne în descompunere cu pete verzi și violacee care denotă starea de completă putrefacție la un cadavru !... Există

oameni care pufnesc în râs în fața acestor lucruri dar mie mi se strânge inima..."¹ Tânăr și activ, Renoir își lasă în voie verva dar, spre deosebire de tovarășii săi care preferă peisajul, el se dedică mai degrabă portretului și compozițiilor. O călătorie în Italia făcută în 1881 marchează o cotitură în viața sa. La patruzeci de ani descoperirea marilor pictori ai Renașterii, și mai ales a lui Rafael îi produc un adevărat șoc. Acordând mai multă importanță desenului își supune pictura unei anumite discipline, chiar dacă aceasta îl stânjenește uneori. Dar această experiență pe care o continuă timp de cincisprezece ani pregătește marea înflorire finală. Redând culorii supremația ei generoasă, Renoir începe perioada marilor nuduri care, după ostilitatea pe care a dezlănțuit-o, constituie astăzi culmea gloriei sale. Îndrăgostit de femeie și de pictură, pe care le tratează cu egală fervoare Renoir, departe de preocupările metafizice ale vremii noastre, pare să stabilească dreptul de a trăi sub soare și de a te simți bine acolo.

LE MOULIN DE LA GALETTE

VI

Printre operele abundente ale impresionismului, *Le Moulin de la Galette* este una dintre cele mai reușite, „cea mai frumoasă” afirmă Jean Cassou fără nici o șovăială. Meritele sale sînt în orice caz atât de mari încît a vedea în ea o capodoperă înseamnă a aduce un omagiu impresionismului și chiar lui Monet, instigatorul său. Pînza a fost pictată în cursul verii din 1876 și contrar celor imaginate, după natură, în aer liber. Renoir avea la vremea aceea treizeci și cinci de ani.

După Georges Rivière², care l-a cunoscut bine, „Le Moulin de la Galette n-avea aici o pretenție de lux... sala de bal era construită din

¹ Citat de F. Jourdain, *Le Moulin de la Galette*, ed. Braun.

² Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, Ed. Floury.

scinduri vopsite într-un verde urt pe care timpul, din fericire îl ștersese în parte. În fundul acestei săli se afla o estradă rezervată orchestrei compuse din vreo zece nepricepuți, condamnați să sufle în instrumentele lor opt ore la rînd în fiecare duminică.

În spatele estradei orchestrei era o grădină, mai bine-zis o curte, plantată cu salcîmi sfrîjiți și înzestrată cu mese și bănci. Podeaua din moloz era tare și destul de uniformă pentru ca în timpul verii să se poată dansa și acolo ca și în sala deschisă atunci în toate părțile... Le Moulin era locul de înîlnire obișnuit al familiilor muncitorești din Montmartre. Părinții și copiii se instalau la mese, mînceau plăcintă (*la galette*), beau vin sau bere în timp ce fetele tinere dansau pînă la epuizare pînă la ora cinei“.

În legătură cu modelele artistului și cu împrejurările în care a fost pictat tabloul, Rivière continuă în felul următor : „personajele înfățișate în tablou veneau să ne înîlnească la Moulin unde adeseori eram destul de numeroși. Printre ele era Estelle, sora Jeannei pe care o vedem în prim plan pe banca grădinii ; Lamy, Goeneutte și eu care stăm la o masă plină de pahare cu sirop, tradiționalul sirop de rodii. Mai erau acolo Gervex, Cordey, Lestringuez, Lhote și alții care făceau pe dansatorii și în sfîrșit un pictor de origine spaniolă, Don Pedro Vidal de Solares y Cardenas, care venea din Cuba. El este cel din mijlocul tabloului, în pantaloni *Merd'oye*, dansînd cu Margot. În timpul dansului, zăpăcita și trăsnița de Margot îl scutura cu putere pe voinicul de Solares pe care-l găsea prea tacticos. Îl obliga să se învîrtă dansînd o polcă...”.

Le Moulin de la Galette este una dintre operele de seamă ale lui Renoir. Este o pînză în ulei care măsoară 1,31 m pe 1,75 m. Proprietatea muzeului Luvru, este una din mîndriile sălilor de la Jeu de Paume unde este expusă. Starea de conservare este bună.

STUDIUL OPEREI

A-ți ridica privirea spre *Le Moulin de la Galette* înseamnă într-un fel să fii invitat să intri în dans. Rochille sînt înfoiate, fustele zboară, manșetele flutură. Ești ispitit să exclami că nu lipsește decît muzica. Nu-i adevărat. Muzica nu lipsește ; oare nu palpită ea în freamătul acela extraordinar de lumini ?

Și iată-ne, fără nici o piedică, alături de acele ființe a căror bucurie pare atît de comunicativă. Unii vor zîmbi, poate, văzînd această sărbătoare rustică accesibilă primului venit ; alții se vor înduioșa gîndindu-se la acel colț din Paris dispărut odată pentru totdeauna. Se subînțelege însă că nu ne rețin atenția nici latura morală și nici latura pitorească a tabloului. La contactul cu tabloul ne simțim cuprinși de un fel de bunăstare care ne este oferită prin intermediul picturii și pe care o împărtășim. Bucuria de viață, plăcerea de a dansa, plăcerea de a pălăvrăgi toate se îmbină în sentimentul de satisfacție de care sîntem cuprinși.

În sfîrșit dacă ne desprindem privirea de pe spectacol și purcedem la primele reflexii, nu ne trebuie mult ca să descoperim că pentru Renoir pictarea balului de la Moulin a însemnat o adevărată sărbătoare ; în orice caz din tablou se desprinde tocmai această impresie de sărbătoare, de feerie. Feerie, și cuvîntul nu este deloc exagerat : dincolo de balul popular pe care ni-l înfățișează artistul ne transportă pe un tărîm în care totul se schimbă fără ca noi să ne dăm seama.

Tabloul ne pune în fața unei scene. Să privim mai de aproape și în primul rînd *decorul* : în fund se zărește sala de bal ; din această sală deschisă în toate părțile în timpul verii se pătrunde „în curtea plantată cu salcîmi sfrmjiți și înzestrată cu mese și bănci” : iată salcîmii, iată mesele, iată băncile. Pe masa din dreapta sînt adunate, ca o natură moartă, o carafă, o sticlă și două pahare, umplute desigur cu „tradiționalul sirop de rodii”.

În ceea ce privește *personajele*, acestea sînt bărbați, femei, ființe mai curînd tinere, cu toți îmbrăcați elegant, uni avînd pe cap pălării de paie sau jobene, Solares purtînd o pălărie de fetru moale de mare efect (doar Lamy, în prim plan, este cu capul descoperit); femeile și fetele sînt și ele îmbrăcate elegant în veșminte proaspăt călcate, rochii cu panglici, fuste cu dungi și cu cute, unele cu pălărie pe cap, altele cu capul descoperit, cu părul strîns (cu excepția fetei din stînga al cărei păr flutură pe spate).

Dar *acțiunea*? Majoritatea personajelor dansează. În partea stîngă se află Solares și trăs-nita de Margot (nu-ți vine să crezi că ne-au văzut și că tînăra cochetă ne zîmbește?). În spatele lor, de o parte și de cealaltă, evoluează două perechi, în timp ce o a patra se odihnește puțin mai încolo, pe o bancă și o a cincea pereche, lîngă salcîm încearcă să se strecoare printre lume înlănțuiți cu tandrețe. Mai există însă și cei care nu dansează: chiar în partea stîngă, pe o margine de bancă o tînără fată și o tînără mamă cu o fetiță; în mijloc, Jeanne aplecată deasupra surorii sale Estelle; în jurul mesei, cu spatele la spectator, Lamy, la dreapta sa Goeneutte și Georges Rivière, toți trei stînd jos, vorbind sau ascultîndu-se. În spatele lor în picioare și aparent curios de același spectacol care se petrece probabil undeva mai încolo la dreapta, un bărbat tînăr stă sprijinit de un copac de care se mai sprijină cu spatele o femeie. La dreapta se află o pereche văzută din spate.

Scena este luminată de un soare de vară. Soare care nu poate fi neglijat din cauza petelor răsîndite și capricioase ale fulgilor sau ale pinzelor de lumină pe care le împrăștie. Nu există nici o îndoială că ia parte și el la sărbătoare. Oare nu este el gazda sau mai bine zis cel care conduce balul? Astfel decorul, personajele și acțiunea au mai ales valoare prin buna dispoziție pe care o răsîndește, numai grație,

căci chiar atunci când atinge penelul pictorului o face tot pentru a îi da mai multă grație.

Ne putem însă întreba, judecând la rece, de ce oare avînd un asemenea subiect tabloul produce un asemenea efect? În ciuda aerului lor sănătos, funcționarii și lucrătoarele nu au totuși nimic special de admirat, precum și agitația lor plină de veselie sau localul însuși al cărui aspect de hangar este abia modificat. Or, tocmai din această realitate vulgară sau în cel mai bun caz populară extrage Renoir această oază de prospețime și veselie care ne încîntă. Salcîmii sfrijiți se transformă într-o vegetație luxuriantă în care nu mai atrîmă lămpi ci un fel de fructe pline de zeamă. Curtea pavată cu molozi devine un fel de țesut pufos asemenea unui nor. Și cum oare pot toți acești oameni banali, croitorese sau funcționari, dansînd și clătînîndu-se să rivalizeze cu faunii, bacantele sau muzele, ba chiar să le pună în umbră fără ca prin aceasta sentimentul nostru de miraculos să se micșoreze sau să se schimbe? Cum se poate ca în această pînză, din care cerul lipsește, bărbații și femeile, arborii și băncile să pară că zburdă prin aer sau mai bine zis că pămîntul căruia îi aparține devine mai ușor sub pașii lor? Iată o problemă care ne poate nedumeri: spectacolul cel mai prozaic cu putință, un bal al oamenilor simpli pe colina Montmartre metamorfozat în divertisment mitologic! Și totuși este adevărat că Renoir reușește să transforme o scenă banală în spectacol miraculos, adică supus miracolului, prin forța lirismului său. „Lirism“ este însă doar un cuvînt și trebuie să vedem ce înseamnă.

Se poate oare imagina un tablou mai „mobilat“ decît acesta? Pretutindeni se înghesuie perechile, consumatorii și gură-cască. Podeaua abia dacă se zărește. Avînd în vedere ceea ce este reprezentat se poate deci afirma fără putință de contrazicere că „totul este ocupat“. Or, — și tocmai aici descoperim paradoxul care ne va pune pe drumul cel bun — în timp ce constatăm aceasta, așteptîndu-ne să avem o

impresie de greutate, de apăsare, de transpirație, tocmai dimpotrivă ne simțim cuprinși de un sentiment de ușurință, de mulțumire, de aer. Care este așadar spiridușul răutăcios care ne înlocuiește impresiile obișnuite (și legitime) cu senzații altă de neprevăzute? Acest spiriduș este culoarea și dacă i-am adăugat și epitetul de răutăcios am făcut-o pentru că culoarea nu este singură ci e însoțită de lumină, spiriduș dublu și deci de două ori mai activ.

Să încercăm totuși să-l înțelegem mai îndea-proape cercetînd în primul rînd construcția. În legătură cu aceasta nu este oare ciudată constatarea că pe de o parte această construcție pare inexistentă iar pe de altă parte tabloul n-are nici cel mai mic defect? Inexistentă! Poate că afirmația nu este total exactă, căci se pot deosebi cîteva linii conducătoare ca de exemplu diagonalele al căror rol nu este de neglijat pentru că tocmai ele susțin alte linii de sprijin, cele ale mesei și băncilor. Este însă vorba în acest caz de indicații sumare în genul celor pe care ni le dau, pe verticală, scaunele, copacii, piciorul lămpilor și țijele lustrelor și pe orizontală spațarele celor două scaune și fațada din fundal. Nu este cîtuși de puțin vorba de o schemă savantă, asemenea celor folosite de pictorii Renașterii; aceste linii sînt mai curînd niște repere care ne ajută să alegem direcția. Ceea ce nu înseamnă că tabloul este lipsit de construcție, ci că construcția sa nu se bazează pe geometrie¹.

¹ Să subliniem în legătură cu aceasta cît de pre-concepute sînt în general ideile noastre. Pentru majoritatea oamenilor, construcția este numai o problemă de geometrie. Trebuie să ne luptăm pentru a-i face să înțeleagă că geometria este una din posibilități, dar nu singura și că orice agent plastic, linie, pată sau culoare are și el puterea de a construi. Să mai subliniem totodată una din consecințele acestei precizări: vanitatea insuportabilă a celor care vor cu orice preț să reducă construcția la niște scheme sau calcule matematice. Trebuie să știm și să devenim conștienți: construcția nu este o armatură care preexistă operei ci se realizează odată cu aceasta și prin aceasta.

De fapt culoarea-lumină este cea care con-
stitue structura tabloului.

N-are deci nici un rost să căutăm în această
pînză spațiul pe care ne-am obișnuit să-l găsim
în arta clasică tradițională. Aceasta nu înseamnă
că Renoir sacrifică în întregime profunzimea.
Pornind de la acel trio din prim plan se înșir-
ruie celelalte personaje a căror talie e din ce
în ce mai mică. Dar dacă sub acest raport el
păstrează perspectiva lineară renunță aproape
în întregime la perspectiva aeriană care în-
deobște o dublează. În loc să degradeze intensi-
tatea tonurilor, așa cum diminuează dimensiu-
nile obiectelor, pe măsură ce sînt mai depărtate
se constată că *le păstrează în mod sensibil de
același grad*. Efectul este neașteptat : pe de o
parte spațiul lasă impresia că se întinde în pro-
funzime iar pe de altă parte aceea că se în-
dreaptă către spectator ; coboară fără a se sfî-
rîma și se înalță fără a se aplatiza. Să mai
verificăm acest lucru pentru a nu ne înșela.
Dimensiunile sînt din ce în ce mai mici ; de
acest lucru ne convingem încă de la prima pri-
vire : mulțimea din fund nu este altceva decît
un amestec de mici pete. *La rîndul lor culorile
nu se degradează* ; pentru a ne da seama de
acest lucru nu ne trebuie decît foarte puțin
timp : aceleași pete mici din fundal, coloanele,
decorația și luminile se remarcă prin vioiciu-
nea tonurilor.

Faptul este bizar, dar ceea ce urmează este
și mai bizar încă. Despre ce e vorba ? În
primul rînd că obiectele încetează a ne mai
lăsa impresia că se învîr. Păreră pripită, căci
dacă fețele Jeannei și Estellei ne apar ca niște
pete mari asemeni unor flori larg deschise, nu
același lucru se întîmplă în cazul jobenelor, al
pălărilor de paie sau al lustrelor. Pentru a fi
mai exacti se cuvine deci să facem rectificarea
că obiectele tind efectiv să nu se mai învîrță
sau că, chiar dacă „se învîrță” *nu mai sugerează
impresia de volum*. Și iată că ni se devăluie un
aspect fundamental al acestei opere : păstrînd

obiectelor nealterată fizionomia obișnuită, acest spațiu nou le modifică aspectul tradițional de corpuri solide. Rigiditatea conturilor și a muchiilor este înlocuită printr-o plasticitate generală ca și cum materia s-ar elibera de determinarea ei fizică și geometrică. Continuarea cercetării noastre va confirma acest lucru.

Perspectiva italiană pune accentul pe separarea dintre planuri. În *Le Moulin de la Galette* ar fi desigur exagerat să spunem că aceasta dispore cu desăvârșire, deoarece perspectiva lineară păstrează, dacă nu separarea, cel puțin deosebirea dintre ele. De aceea planurile ne apar deosebite și confuze totodată. Se poate chiar spune că al doilea aspect este mai important sau în orice caz că în acest spațiu accentul este pus pe continuitate. Ce altceva mai poate tulbura în egală măsură efectul perspectivei lineare? Examinînd de aproape personajele din prim plan se constată că dacă talia lor este proporțional mai mare, desenul este relativ mai neclar, că Renoir pune un fel de surdină culorilor iar registrul pe care-l folosește este relativ mai puțin întins. În planul al doilea, talia personajelor se micșorează în funcție de depărtarea lor dar se poate observa că desenul este mai net afirmat; culorile tind să se exalte prin accente de lumină, ca de exemplu pe pălăriile de paie; în sfîrșit registrul de tonuri și nuanțe se lărgeste, ca de exemplu în cele două nuanțe de albastru de la rochia în dungă. În planul din spate personajele și obiectele, deși reduse la o îngrămădeală de pete nedesluite, departe de a dispărea cum s-ar putea crede, dimpotrivă se afirmă cu o mai mare hotărîre, nu atât prin desen cît prin tonurile care contrastează puternic unele cu celelalte.

În același sens se mai poate observa că culoarea formează o pastă fluidă în prim plan, că devine mai groasă în cel de-al doilea, pe rochia lui Margot sau pe pălăriile de pai, și că în fundal este așezată prin mici tușe nervoase alcătuiind adevărate proeminente.

Astfel prin felul în care tratează desenul, culoarea, lumina și pasta, Renoir „contrariază” impresia de profunzime fără ca prin aceasta s-o anuleze, astfel încît formele, păstrînd intervalele și distanțele, se îmbină între ele fără înțetare. Spațiul plastic nu este abolit. Doar modul lui de existență se schimbă.

Această schimbare este totuși atît de considerabilă încît atrage după sine o tulburare a percepției, sentimentelor, gîndurilor și obiceiurilor noastre celor mai înveterate : obiectele pe care experiența de zi cu zi ne obișnuiește să le considerăm ca niște mase distincte unele de celelalte, avînd fiecare greutatea, limitele și caracterele sale particulare, și pe care optica Renașterii, printr-o viziune paralelă cu cea a experienței noastre ne-a determinat atît de mult timp să le considerăm ca niște corpuri solide, ocupînd o arie geometrică bine definită, aceste obiecte deci se metamorfozează sub ochii noștri !...

VII

Iată ce ne dezvăluie *desenul* încă de la bun început. Nu mai avem contururi bine definite ; formele au o aparență „plutitoare” care le situează în altă parte, nu într-o lume supusă ponderabilității. Rochia lui Margot se deosebește clar de tot ceea ce o înconjoară dar nici panglica albastră peste trandafirul stofei, nici albastrul podelei, față de trandafirul rochiei nu sînt net separate ca dealtfel copacul din partea dreaptă și personajele care se sprijină de el. Se poate încă urmări cu degetul conturul coafurei Jeannei, a Estellei sau cel al pălăriei vecinei lor, dar oare am putea să-l urmărim și cu vîrfu unui ac ? Linia, definită ca loc ideal de separare a două spații, nu-și mai găsește locul în această pictură. Și nici nu se mai poate spune că se mulează pe conturul obiectelor. De fapt, în afară de funcția ei de linie conducătoare, tînde să dispară în favoarea materiei colorate. Nemaiavînd nici o frontieră între ele, obiectele *tînd toate mai mult sau mai puțin să se întrepătrundă* ; priviți exemplul atît de izbi-

tor al chipului de copil care se ivește ca un mugure între copac și bărbatul sprijinit de trunchiul acestuia sau acela tot atât de izbitor al fetei din stînga, al cărei păr pare că se amestecă cu mușchiul de pe jos. Același lucru se poate spune despre părțile unui obiect: de exemplu în hainele și figura personajelor (pri-viți coafura Jeannei, gulerul bluzei și partea de sus a rochiei). Odată cu Renoir desenul își schimbă sensul. Spațiul său plastic nu mai este compatibil cu delimitarea lineară. Caracterul plutitor al formelor, scămoșarea lor nu sînt o lipsă a tabloului, întrepătrunderea lor nu este doar o confuzie iar slăbirea planurilor nu este o simplă neglijență ci sînt tot atîtea exigențe logice, adică în acord cu proiectul ales de artist, și legitimate de o nouă conștiință a realității și o nouă expresie în pictură.

Să examinăm mai de aproape felul în care Renoir înfățișează ființa umană. Obiectele înce-tînd să existe ca solide, este firesc ca și corpul să aibă aceeași soartă. Nu e deci de mirare că spatele celui gură-cască, sprijinit de copac pare înălțat pentru a se înfîlni cu pălăria de pai, că mîinile dansatorilor se deosebesc cu greu unele de altele și că degetele lor se con-fundă. Se înțelege totodată de ce în acest s-ra-tiu nou chipurile își pierd ceva din fizionomia lor individuală. *Pe măsură ce preocuparea de anatomie slăbește, aceea pentru portret scade.* Desigur Jeanne diferă de Estelle, Solares se deosebește de Lamy, dar toate aceste diferențe sînt estompate de pictor. Numai figura lui Georges Rivière în colțul din dreapta, pare mai bine caracterizată ca și cum Renoir ar fi vrut ca ea să-i servească ca o punte de legătură cu galeria prietenilor săi. Și totuși, chiar și ea rămîne la stadiul de indicație. Pierzîndu-și intensitatea, personajele lui Renoir sînt mai strict subordonate culorii care, datorită lor, devine un fel de balet feeric.

Importanța acordată culorii este într-adevăr preponderentă. Renunțînd la modul în care o

foloseau primitivi (nu găsim nici un aplat în tablou) Renoir îi refuză puterea de a sugera adâncimea spațială, cea a volumelor, modelul, efectele de gol și de proeminență. Dar face acest lucru tocmai pentru a-i descoperi noi virtuți.

În aspectul său material, culoarea ni se înfățișează sub forma unor șuvițe mai lungi sau mai scurte, mai late sau mai înguste, în același timp mai mult sau mai puțin strînse, dar care se leagă toate unele de altele. Astfel tratată nu e departe de a semăna cu lîna scărmanată, comparație de două ori utilă pentru a scoate în evidență și impresia pe care această culoare o lasă la pipăit; s-ar spune că mîinii i se oferă smocuri mici diferite ca grosime, pe care mașina de țesut încă nu le-a prins, smocuri mici și capricioase ca lîna tunsă de pe oaie. Firul de păr este suplu, abundent, neted și subțire. Iară o virtute care ține de pipăit, tactilă¹.

Pe măsură ce tinde spre o manifestare mai acuzat fizică, culoarea se emancipează. În loc să se limiteze la spații bine definite, cel mult să se dedubleze cu ajutorul clareobscurului, iat-o cum se răspîndește pretutindeni: în părul Jeannei se înghesuie de-a valma un albastru închis, un verde-gălbui, un verde-olive, un maron-roșcat, verde, trandafiriu, o tasă portocalie, deasupra tîmplei un albastru marin și urme de violet și pretutindeni mici nori cenuși albăștrui.

În această izbucnire continuă, umbrele care conform tradiției servesc drept diguri culorii, cedează pe neașteptate; nu mai există umbră sau mai bine zis umbrele se transformă. În loc să canalizeze culoarea către obiecte, ele se dezagregă pentru a beneficia la rîndul lor de acest

¹ Acest epitet n-are nimic comun cu „valorile tactile” ale lui Berenson; conform etimologiei, el desemnează ceea ce este în legătură cu pipăitul, dar nu sub raportul volumului ci sub acela al atingerii propriu-zise. Astfel albastrul, galbenul și trandafirul au aici anumite calități de suplețe și moliciune care se adaugă percepției culorii.

val fertilizant. Suprafața nu mai este distribuită în parcele; totul se însuflețește sub aceeași licărire mobilă în care se amestecă tonuri, pele, umbre și reflexe. Priviți pălăria bărbatului sprijinit de copac: tonuri de galben, de galben-alburui, de cenușiu-albăstrui, de cenușiu-verzui, de cenușiu și de verde se îmbină aici străbătute de albastrul închis sau chiar aproape negru al panglicilor. Este vorba totuși de o pălărie de pai, dar această pălărie de pai a devenit undulația colorată a unei forme care a rupt hotarul obișnuit al umbrilor sau mai bine zis care le-a integrat în mișcarea sa. În această lume în care volumele se întrepătrund, în care ființele umane și obiectele își pierd contururile iar fizionomiile își pierd tră-săturile lor distinctive, în care până și umbra și lumina nu se mai opun, se afirmă o nouă prezență.

Pe măsură ce se eliberează de modeleu, culoarea, după cum am văzut, evită conturul bine definit; puterea ei de continuitate nu mai ține de identitatea unui ton într-o anumită suprafață și de întrepătrunderea fibrelor în ansamblul tabloului. Văzute de aproape, acestea par „deschise” ca ochiurile dintr-o țesătură, dar de departe țesătura este ireproșabilă. Să privim felul în care mîna lui Solares „trece” în talia lui Margot sau acela în care femeia sprijinită de copac „trece” în trunchiul acestuia. Nu este vorba de forme limitate care „trec unele în altele” ci de șuvițele de culoare din care acestea se compun și care sînt întrepesute cu strictețe.

Nu există oare nici o contradicție în toate acestea? Pe de o parte obiectele reprezentate se pot deosebi; pe de altă parte materia formează o singură textură. Într-adevăr șuvițele acestea își schimbă culoarea în funcție de obiecte, dar chiar dacă conturul uneia se prelungește în conturul alteia, *hotarele, cu totul surprinzător, nu dispar cu desăvîrșire.*

În mare parte aceasta se datorează *tușei*. Pasta este într-adevăr în ansamblu mai curînd

subțire ; abia dacă acoperă pînza cu o peliculă ușoară, dar această pastă atît de fluidă este pusă într-un mod cu totul deosebit. Priviți, de exemplu, tușele de penel de pe rochia trandafirie a lui Margot sau de pe pantalonul lui Solares ; s-ar crede că avem de-a face cu o scriitură cînd aplecată cînd ascuțită. În felul acesta, chiar renunțînd la linie, conturul obiectelor se accentuează ; prin simple schimbări de înclinare tușa îl susține fără a-l îngroșa și fără ca să compromită continuitatea culorii, cam în felul în care direcția firelor la anumite țesături dă naștere unor motive decorative ușor de deslușit.

În ceea ce privește porțiunile care comportă o anumită întindere, ca de exemplu aria pe care evoluează dansatorii sau corpul personajelor din prim plan, acestea sînt supuse unui alt tratament care amintește de anumite procedee proprii picturii de ceramică. După cum se știe pictorii de ceramică își pun culorile cu ajutorul unui penel foarte suplul, ceea ce le permite să obțină un fel de suprafață imprimată peste tot cu puncte.

Procedînd în același fel cu ajutorul șuvitelor, al tușelor dirijate, Renoir descoperă o nouă calitate materială a picturii. Aceasta nu mai este destinată să evoce carnația unei femei, suprafața zgrunțuroasă a unei scoarte de copac, greutatea unei bănci sau aspectul catifelat al unui chip ; ea renunță cu bună-știință la asociațiile obișnuite pentru a adopta calități de ductilitate, transparență, sprinteneală și fluiditate, condiții în care ființele și lucrurile sînt chemate la o nouă viață.

Culoarea nu este singura care contribuie la acest lucru ; lumina are și ea partea ei egală. Împreună ele conduc balul ; dar în timp ce prima se arată la lumină, cea de-a doua este mai tainică, mai poznașă și în același timp mai insesizabilă, neexistînd o sursă a ei care să poată fi localizată și nici un curs care să urmeze o direcție bine definită.

Ea apare ici și colo, arătându-se pe față în accentele care se găsesc pe părările de pai, pe pahare și carafe, pe părul fetei din stînga sau pe globurile lămpilor. Priviți totodată și acele panase de lumină care sînt gulerile cămășilor, manșetele și buzunarele. Dar dacă prezența ei este vizibilă pe alocuri, în alte părți e mult mai discretă. Cînd ochiul rătăcește de la un capăt la altul al tabloului dă peste pete care, dispuse fără o ordine aparentă, seamănă cu reflexele ce se găsesc la suprafața apei. Priviți rochia albastră a dansatoarei din spatele lui Solares care pare vătuită, datorită petelor de albastru deschis sau alb ca și rochia tradafirie a lui Margot. Fenomenul este vizibil și la personajul din prim plan. S-ar crede că spatele lui e pătat cu ochiuri luminoase. La adăpostul punctelor și al reflexelor, lumina ia totul în stăpînire dar parcă „pe dedesubt”.

Acțiunea ei este și mai misterioasă asupra culorii. Să cercetăm rochia Estellei : așezată pe bancă, tînăra fată este îmbrăcată într-o țesătură în dungi în care domină albastrul deschis și trandafirul, amestecate cu verde în partea de jos ; or, se constată că aceste tonuri sînt mai deschise sau mai închise ca și cum ar fi străbătute de niște unde. În cazul acesta nu mai contează nici conturul și nici volumul ; pentru pictor *obiectul devine prilej de a crea forme pe care lumina le străbate făcîndu-le să vibreze.*

Lumina nu mai servește deci la localizarea obiectelor, la delimitarea conturului și volumului acestora, la situarea lor în spațiu sau la evocarea calității lor materiale ; iat-o cum, asemenea unor atomi țîșnind din toate părțile se înalță de la podea pînă la copaci sau ca și zăpada cade în fulgi domoli care se agăță de păr de pălării și de haine. Este o lumină care nu mai sosește dintr-un anume punct al cerului, o lumină „ambiantă”, am putea spune, dacă expresia nu ar lăsa în mod supărător să se subînțeleagă o oarecare intervenție naturalistă ; căci nu este vorba de o simplă imitare a aeru-

lui liber. Este adevărat că se leagă de aceasta, dar înainte de toate ea este un instrument liric care exaltă lucrurile dându-le o anume măreție. Departe de a se alătura culorii ea există odată cu ea și în ea : *luminate atât din afară cât și dinăuntru, formele devin ele însele fluorescente.*

Nu trebuie să ne lăsăm înșelați și să credem că este vorba de o sărăcire a ei. Nu se poate aici face nici o analogie cu serbedele mijloace preraphaelite. Culoarea-lumină nu este un atribut al formelor și nici o haină a lor, *este însăși structura lor și deci ritmul lor de viață.* În ceea ce privește tonurile se poate observa cum acestea se cheamă unele pe altele, la intervale mai mari sau mai mici. Dar tocmai intensitatea lor variabilă și jocul valorilor alcătuiesc fondul acestui ritm, de exemplu în seria de rochii din stînga tabloului (cea a lui Margot, cea a dansatoarei, în albastru, și cea a femeii, stînd jos), sau în înșiruirea de tonuri deschise și închise în interiorul aceleiași spațiu, ca în cazul rochiei în dungi albastre și trandafirii a Estellei. Dar totul pînă și tușa se supune efectelor ritmice. Grupate fie într-un sens fie în-celălalt, subțindu-se sau îngroșîndu-se, trăsăturile de penel formează urme vizibile în care ies în evidență nenumărate pulsații, atât de diferite încît ar fi imposibil să le denumim, ele sînt toate legate de fluorescența inițială care este însăși mișcarea culorii îmbinată cu lumina.

Această trăsătură este hotărîtoare. Renoir nu se mărginește să-și transporte șevaletul de la atelier în curtea localului Moulin de la Galette. Nu se mulțumește să descopere că lumina circulară în jurul obiectelor. Invitîndu-ne să intrăm în opera lui, ne dezvăluie că lemnul, metalul, pămîntul, carnea, oasele și frunzișul, *totul este poros în lumină, totul lasă să treacă lumina.* Nu este vorba de un principiu abstract nici de un mijloc de ecleraaj, ci de o materie infinit de delicată, ale cărei diferite „lungimi de undă“

dau naștere unei lumi de obiecte mai scilipitoare și mai suple, pe măsură ce-și pierde greutatea și soliditatea.

Cînd altădată un artist voia să înalțe privirea spectatorilor deasupra pămîntului, recurgea fie la un cer uriaș desfășurat ca o boltă, fie la personaje mitice, îngeri sau spirite, zburînd sau rătăcind deasupra norilor, Renoir renunță la nori și la ceruri și totodată la îngeri și la spirite, dar totuși nimic nu este mai aerian decît acest Moulin al său. Căci cerul, în loc să se limiteze la zona de deasupra arborilor sau să se înroleze din punct de vedere figurativ în cohortele cerești se transformă în culoare-lumină, însuflînd formelor pămîntene grația sa ușoară. Oare este nevoie de un efort prea mare pentru a observa în ce măsură solul acestei curți, acoperit cu moloz, după cum afirmă Georges Rivière se transformă într-o lîmă trandafiriu-albastră atît de moale la călcat? Dar piciorul nu se mai afundă în ea. Ca un nou Rege-Soare, Renoir face să tîșnească puternicele fîntîni artistice de sărbătoare în acest nou Versailles care este pentru el pictura.

VAN GOGH

BISERICA DIN AUVERS

Ce greu este să-i abordezi opera ! Nu și omul. Despre acesta dimpotrivă nu există nimic care să nu fie cunoscut. Reluată fără încetare de alți biografi, viața lui a devenit un simbol. Și pe baza aceasta cinematograful n-a pierdut ocazia să se îmbogățească ; iar tragedia a atins proporțiile unui comerț cu stampe de Epinal ! Or, ceea ce contează nu este faptul că Van Gogh a fost rînd pe rînd predicator, băiat de librărie, vagabond, că existența lui s-a consumat în febră, entuziasm sau delir și că dezamăgit de toate a recurs la revolver pentru ca să le pună capăt. Ce mulți alți nefericiți au avut aceeași soartă ! Unii mai lasă cîte o amintire în urma lor, majoritatea doar uitarea, Van Gogh o întreagă operă.

Dar mai există și o altă confuzie de care trebuie să ne ferim. În scrisori tulburătoare Van Gogh s-a făcut el însuși ecoul propriului său calvar. Cîte mărturisiri înfricoșătoare ! Mizeria înrîncenată, disperarea care dă tîrcoale, nebunia care îl amenință... Dar și cîte pasaje extraordinare despre lupta pe care o duce pentru ca să-și impună arta ! Citatele au devenit celebre, aproape familiare. Nu se poate să nu-i admiri geniul profetic și pătrunzător totodată. Dar se cuvine să le punem la locul lor ca dealtfel întreaga corespondență. Artă există într-adevăr pe un alt plan decît viața.

Inima pe care ne-o descoperă Van Gogh în scrisorile sale face să bată în noi o inimă de frate. Căci este vorba de zbatările unui suflet care se dezvăluie sufletului nostru atunci când îi abordăm opera. În prezența tabloului *Biserica din Auvers* am vrea să uităm că Van Gogh și-a luat în mod tragic viața, am vrea parcă să putem uita chiar și scrisorile sale cu ultimele sale cuvinte, adresate fratelui Théo care, dînd fuga la patul său de bolnav, îl îndemna să capete curaj : „Degeaba, tristețea va dura toată viața”. Cuvinte din care posteritatea a făcut un fel de pecete sau de deviză a lui Van Gogh.

Van Gogh s-a născut în 1853. După o existență agitată începe să picteze în 1883, la vârsta de treizeci de ani, dar numai în jurul anului 1885 începe să fie într-adevăr „posedat” de artă. Elev al impresionistilor, admirator al picturii japoneze, se stabilește în sud, în 1888. Internat în azilul de la Saint-Remy în urma unor cirze violente, în 1890 se instalează la Auvers unde moare la vârsta de treizeci și șapte de ani.

Cinci ani, cel mult șapte, i-au fost de ajuns pentru a da măsura capacităților sale. Cu greu putem crede că într-un timp atât de scurt, în niște condiții de mizerie pe care le mai îmblînzea ce-i drept prietenia activă a unui frate, Van Gogh a putut să realizeze aproape o mie de tablouri, fără a pune la socoteală numeroasele desene, și că opera lui atât de scurtă și de necunoscută în timpul vieții (oricine știe că n-a vîndut decît o singură pînză) a devenit unul din impulsurile cele mai fecunde ale artei moderne. Ca o ironie a sorții tocmai de această operă s-a atașat cu atîta căldură publicul din ziua de azi.

BISERICA DIN AUVERS

Este una din ultimele pînze ale artistului. Sosit la Auvers la 21 mai 1890, Van Gogh avea să se sinucidă la 27 iulie. A fost pictată deci în

intervalul acestor două luni. Măsoară 0,93 × 0,75 m. Starea de conservare este bună.

Proprietate a doctorului Gachet, tabloul a fost lăsat muzeului Luvru de către fiul acestuia. Ca un omagiu donatorului, André Malraux rostea aceste cuvinte înălțătoare: „Acest tablou... este unul din cele mai frumoase tablouri de Van Gogh din lume, la egalitate cu *Cîmpie sub un cer învolburat* și *Corbi* (iunie-iulie 1890, ultimele săptămîni ale lui Van Gogh)... Albastrul învolburat al cerului amintește de albastrul din portretul doctorului de la Jeux de Paume, tainic legat de acesta... Într-una din versiunile culegerii de Romances, Cidul, îmbrățnit și îmbrăcat în pelerin, se întoarce la castelul său. Nimeni nu l-a recunoscut în oraș. Bate la poartă și oamenii vor să-l gonească. Atunci unul dintre copiii care se joacă în ulița strîmtă și roșie de sub sculpturile heraldice (și care nu l-a văzut niciodată) vine la el: «Eu te recunosc, ești Rodrigo». Ce frumos este, domnule Gachet, să dovedim artiștilor (și celorlalți oameni) că există aproape întotdeauna cineva pentru care Cidul necunoscut se numește Rodrigo“.

STUDIUL OPEREI

În prezența acestei pînze este imposibil să nu fii cuprins de neliniște și de admirație totodată. Neliniște în fața acestei priveliști contorsionate de nu se știe ce furtună, în fața acestui foetus de femeie de pe marginea drumului. Cărui seism fi este ea pradă sau mai curînd ce catastrofă iminentă se apropie? Idei și sentimente nenumărate izbucnesc în conștiința noastră, și totuși în ciuda tulburării simțim că geniul artistului pune ordine dominîndu-le și că dacă trăsnetul e pe punctul să cadă tot pictorul este acela care-l ține în mînă.

Să nu avem încredere în imagini, scară ascunsă a explicației și să încercăm să redăm cît mai limpede fără alte complicații. Genul

căruia îi aparține tabloul nu comportă nici un fel de discuție căci este acela pe care-l practică toți debutanții, unul din genurile care se bucură cel mai mult de favoarea marelui public, căci nimic nu este mai plăcut ca *peisajul* ! Iar ceea ce reprezintă Van Gogh, mi de pictori în mi de locuri de pe pământ se străduiesc să pună pe pînză : biserica de sat. Aceasta în legătură cu subiectul. Dar de ce oare, ca să spunem așa, ne răzvrătim ? Van Gogh peisagist ! Nu, pitorrescul nu are ce căuta aici. Ceea ce ne emoționează este descoperirea, sub aparența unei modeste biserici de țară, a *prezenței unei ființe fantastice*.

Să fie limpede, cuvîntul fantastic nu are aici sensul lui obișnuit de ceea ce există în imaginație sau ceea ce este creat de fantezie. Această biserică o poți vedea, drumul, femeia care merge și cerul tăiat în două de silueta unei clopotnițe. Nu există nici o viziune, nici o fantomă și totuși mă simt cuprins de un sentiment ciudat. Fără a fi cu totul desprins de realitate, acest peisaj scapă evident realității ; ca în povestirile lui Edgar Poe, unde fantasticul nu este emanație asupra naturalului ci se produce la granița între natural și supranatural, ca și cum lucrurilor celor mai simple și mai banale, ca de pildă o biserică de țară, le este dat să ia parte la mister.

- 62 O biserică de țară ? Bineînțeles și anume cea din Auvers-sur-l'Oise. Iată fotografia și iată tabloul. Asemănările sînt izbitoare : nu ne putem înșela nici asupra locului, nici asupra modelului. Pictorul s-a așezat la o distanță oarecare de absida bisericii. Diferitele părți ale edificiului sînt respectate : iată clopotnița, brațele transeptului, în dreapta absidiola, contraforți, dintre care cel din stînga, văzut din profil, alcătuiește o masă puternică. Sînt de asemenea respectate numărul și felul ferestrelor : goluri ogivale la absidă și clopotniță, goluri romanice la absidiolă. Elementele clădirii sînt la fel de

ușor de recunoscut : între absidă și clopotniță se ghicește nava, fețele acoperișului acoperă navele laterale ; clopotnița își poartă orologiul între fronton și cele două goluri de fereastră. Totul este prezent în tablou, până la detaliile triunghiulară cu o bifurcare de drumuri. În spatele ei se descoperă aceeași imensitate a cerului. În fotografie nu se văd copacii din partea stângă și nici căsuța din dreapta. Lipsește și femeia care urcă pe drum. În afară de aceste detalii tabloul este de o exactitate, dacă nu fotografică cel puțin, și sîntem obligați să insistăm asupra acestui lucru, topografică. Se poate spune orice despre Van Gogh, că ieșea dintr-un azil de nebuni, că crizele i se repetau, că avea să se sinucidă la scurt timp, *nu se poate totuși nega că artistul a vrut să picteze ceea ce avea în fața ochilor*. Rigoarea observației dovedește cu prisosință aceasta.

Dar, ca le orice artist ceea ce se găsește în fața ochilor nu este niciodată nici un spectacol, nici un obiect și cu atât mai puțin un scop. Zid sonor de care sufletul se izbește și care reflectă sufletul, motivul produce ecouri și forme care, asemeni unor unde, se interpătrund și se amestecă pentru a naște opera a cărei vibrație unică ajunge pînă la noi. Ce voce străbate deci acest peisaj ? O voce fără cuvinte dar nu fără accent.

Dacă acest peisaj se caracterizează prin fantastic, și dacă fantasticul se situează la confluența între natural și supranatural, se înțelege că dubla origine și dubla natură a operei acționează asupra sensibilității și spiritului spectatorului. Acesta încearcă într-adevăr ciudata impresie de a recunoaște locurile și în același timp de a se afla pe un tărîm necunoscut. De aici acest efect neașteptat că raporturile dintre obiecte se schimbă pe nesimțite și de exemplu acela că femeia de pe drum, în loc să-și revende locul pe care i-l conferă prezența sa umană, se șterge aproape în favoarea prezenței sălbatice a bisericii.

64 Nu există nici o îndoială că ne aflăm într-un spațiu definit din punct de vedere plastic ceea ce înseamnă că formele (ca și „deformările”) nu mai sînt după chipul realității fotografice ci după acela al figurii interioare a operei. Se poate observa că cerul este făcut dintr-o singură bucată, de un albastru intact, circumscris în netezimea lui de cadru și de conturul bisericii. Este un cer fără nici o gaură, apăsător, nu din aer și nici de azur ci un cer de destin. Nici o deschidere, nici o lumină, peruzeaua este intactă. Întindere fără adîncime și fără orizont, căzînd perpendicular cu toată forța sa de inerție asupra bisericii care se încovoiaie sub povară¹.

65 Spre deosebire de cer, iată cîmpia în formă de triunghi și bifurcarea drumului; în partea stîngă țărâncea văzută din spate. Forma drumului este suficient de sugestivă prin ea însăși: cele două poteci care o prelungesc cuprind biserica ca într-un clește. Racursul surprinzător al perspectivei accentuează mai tare vigoarea acestei impresii și în același timp înalță nivelul solului. Pe fotografie clădirea pare stabilă în timp ce în tablou am spune că pămîntul o înalță ca pe creasta unui val. Am putea crede că e vorba de exaltare, dorință de înălțare, veselie!... Poate dacă paștea nu s-ar frînge brusc la marginea umbrei și mai ales dacă formele bisericii n-ar fi atît de dureros contorsionate.

66 Or, Van Gogh plasează corpul bisericii, ca o victimă posibilă, între greutatea cerului și spasmul pămîntului. Prinsă între acestea, membrele ei se frîng. Cum poate da artistul o asemenea impresie? Se impune din nou comparația cu fotografia care este revelatoare. În fotografie nu numai că cerul pare imponderabil iar solul înalteaază către punctul său de

¹ Nu vrem să spunem că albastrul închis are puterea de a evoca toate acestea. El o dobîndește doar în legătură cu celelalte elemente.

fugă, dar părțile bisericii formează fiecare în parte un volum distinct care cu ajutorul perspectivei se articulează unele cu altele ca tot atâtea corpuri solide. Pe scurt, elementele se juxtapun în funcție de natura lor fizică. Van Gogh tulbură toate acestea. La el cerul devine un spațiu rigid cu două dimensiuni ; pământul și pajiștea se frâng la mijloc : iluzia de plen air este abolită, volumele nu se mai desfășoară în profunzime, biserica se sufocă într-un spațiu comprimat. Deși distincte, planurile sînt într-adevăr supuse unei serii de ciocniri care le fac să intre unele în altele sau lasă cel puțin această impresie. Impinsă spre cer de către drum absida se strivește de navă, care la rîndul ei se turtește izbindu-se de clopotniță iar clopotnița de cer. Dar această împingere din față în spate are loc și din spate în față, de la cerul rigid ca un zid, la absidă. În loc să se muleze în lumină, absida, absidiola, brațele transpetului și clopotnița se îndoaie unele peste altele. Cu bună știință deci Van Gogh suprime umbrele. Acestea odată dispărute planurile nu mai sugerează spațiul intermediar și în consecință impresia de volum dispare. Supusă acestei contradicții care se exercită prin împingeri de sus în jos și de jos în sus, din față în spate și spate în față biserica nu evită nici împingerile laterale. După cum am văzut cele două poteci cuprind biserica ca într-un clește. Dar această sugestie aproape imitativă este dublată din punct de vedere plastic de organizarea tabloului : la dreapta și la stînga bisericii nu există decît un strîmt interval între zid și cadru (mai puțin strîmt în stînga), lipsă de deschidere care produce o impresie de strangulare. În plus, în raport cu ansamblul, corpul bisericii pare să ocupe prea mult loc ; totuși acest „prea mult“ nu este simțit ca o lipsă de îndemînare ci ca voința acestuia de a plasa biserica pe partea din față a scenei pentru a face mai bine simțit faptul că ea este centrul dramei.

Dar cu ce drept ne identificăm noi cu soarta acestei clădiri de piatră ? La urma urmelor nu este decât biserica din Auvers-sur-l'Oise ! Nu tocmai, căci este și aceea a lui Van Gogh. Or, așa cum a pictat-o, biserica nu este un obiect, care supus unei forțe naturale sau supranaturale să se poată crăpa sau prăbuși. Printr-o serie de analogii secrete, străine de orice personificare el îi dă un *caracter uman* care ne-o face apropiată. Să mai precizăm acest punct de vedere ; dacă o clădire se prăbușește din cauza timpului putem fi dezolați, putem regreta, ne putem chiar face inimă rea, dar dacă un om se simte prost, sau *ceva care să însemne pentru noi echivalentul umanului*, altul este sentimentul care ne cuprinde : „simpatia“ ne face să pătrundem în suferința celuilalt. Strania putere a acestui tablou este tocmai că ne deschide spre această calitate de participare cu ajutorul unui peisaj, adică al unui ansamblu de obiecte neînșuflețite.

În primul rând cu ajutorul *desenului*. Fie că e vorba de biserică sau de pașiște, formele sînt în general marcate printr-o trăsătură, așa cum motivele vitraliilor sînt indicate printr-o linie.

Or, aceste linii care în fotografie sînt în primul
rînd drepte care delimitează planurile și volu-
mele, în tabloul lui Van Gogh se compun în
principal din curbe îmbinate și juxtapuse în
segmente de lungime, lățime și grosime inegale
și mai mult urmează direcții diferite. Impresia
care se desprinde de aici este aceea a unei forme
care se frînge dar nu ca un obiect inert, nu ca
un mineral sau ca o lucrare de arhitectură. Tor-
siunea care se manifestă în aceste segmente de
curbe arată într-adevăr că la împingerile care
se exercită asupra bisericii răspunde din inte-
rior o forță care nu se datorează numai iner-
ției materialului ci unei substanțe înzestrată
cu energie. Desenul nu mai este deci destinat
a marca conturul obiectelor ci a face sensibil
troznetul interior al unor forme animate de
voința de a rezista.

Această impresie organică devine mai perceptibilă prin strămbarea *axelor de construcție*. Pentru noi verticala și orizontala sînt semnele însăși ale echilibrului. De aceea ni se pare firesc să fie asociate cu ideea pe care ne-o facem despre o clădire și care este prin definiție tributară legilor de gravitație. Or, în fotografie se vede clar că timpul a alterat oarecum verticala și orizontala : absida este ușor deviată spre dreapta și clopotnița spre stînga ; nivelul acoperișului nu este impecabil. Să fim atenți totuși căci în ciuda acestor alterări impresia de ansamblu nu este compromisă ca și cum axele deviate, dar nu slăbite, ar continua să evoce echilibrul fizic al masei arhitecturale. În tablou în schimb axele ne dau sentimentul că sînt supuse nu numai unei înclinări dar și unei slăbiri și este din ce în ce mai puternică, că ne aflăm în prezența unei structuri dotate cu o anumită elasticitate, ca un organism de pildă. Adăugîndu-se efectului liniilor, efectul produs de axe se manifestă deci în același sens ; el trezește ideea unei mase vii supuse torturii. Biserica încetează treptat de a mai fi o masă de piatră pentru a deveni un corp cu întreaga lui capacitate de suferință și poate chiar un suflet...

Poate părea curios faptul că și *culorile* contribuie la această „umanizare“. Van Gogh, ce-i drept, se gîndise în mod special la aceasta, dovadă fraza atît de des repetată : „Am încercat să exprim cu roșu și verde înfricoșătoarele pasiuni umane...“, dar și de data aceasta să fim atenți. Intențiile sînt la îndemîna tuturor și rămîn nedesluite. Nu contează decît realizarea lor într-o operă.

De la bun început trebuie să observăm că Van Gogh nu schimbă radical culoarea obiectelor : cerul este albastru, acoperișul bisericii este roșu, vitraliile sînt albastre, iarba este verde ; dar dacă în mare tonurile sînt respectate ele sînt departe de a avea același efect cu tonurile din natură.

Culorile sale se caracterizează în primul rând pentru noi prin *omogenitatea* lor. Fie că sînt întinse ca în cazul cerului sau puse în pete nervoase ca în cazul drumului și al pașiștii, într-adevăr funcția lor nu mai este aceea de a lăsa senzația de materii diferite : nu există nici o transparență pe cer și nici caracterul aerian ; iarba nu mai este suplă iar piatra bisericii nu mai este rigidă. În loc să se conformeze cu obiectul ele îi impun propria lor substanță în care îl învâluie și amestecă. Or, această substanță, oriunde ar apare, manifestă *aceeași densitate* pentru ochi, indiferent de mediul sau de situația în care este pusă, indiferent dacă este vorba despre cer, pământ, drum sau pașiște. Dealtfel așa cum nu variază în funcție de natura obiectelor și de loc, nu diferă nici în funcție de lumină. Așa cum umbra suprimată a bisericii împiedică volumele să capete corp, tot astfel aerul, comprimat și el, împiedică respirația formelor ; sîntem cuprinși de un fel de senzație de apăsare. Lipsită de oxigen, culoarea devine în zadar iarbă, cer sau clopotniță căci este vorba de aceeași materie. Motivul ? Van Gogh, după cum am văzut, evocă prin formele acestea senzația de organic. Tratatamentul culorii, din ce în ce mai accentuat, le adaugă ceva carnal. Un lucru este sigur, și anume, că tabloul lui Van Gogh ne pune în fața nu a unui lucru ci a unei ființe. Și a unei drame. Dar din drama aceasta nu cunoaștem decît victima ; forțele răufăcătoare care o chinuiesc ne rămîn necunoscute. Van Gogh nu denunță răul și nici un fel de rău. Pur și simplu ne face să-i simțim prezența în corpul bisericii.

Scena este însoțită de un *ecleraj* care-i accentuează cruzimea. Privind banda de umbră de la piciorul bisericii s-ar putea crede că sursa de lumină provine din partea din dreapta sus. Dar acolo nu există nimic de felul acesta. Cerul este la fel de ermetic albastru și închis atît într-o parte cît și în cealaltă. Asupra edificiului nu se zărește iarăși nici o umbră reper. Lumina

este fantastică, fără origine naturală. Privind mai de aproape se vede că cerul este alcătuit dintr-o textură strînsă care se subiază ușor

pe alocuri dar mai ales care prezintă în partea din dreapta, sus, și mai mult în partea stîngă, niște împăstări de culoare închisă aproape negre în formă de ghiare și de cercuri deformate. Soarele nu se mai arată decît printr-un simulacru și cîteva tresăriri de materie calcinată, soare negru, raze întunecoase, nor celular. Dar ce este cu umbra de la baza bisericii ? Ca

un val furtunos, mohorît ca acesta, ea se prinde de cele două margini ale pînzei, stabilind o frontieră orizontală la jumătatea paștei ca și cum restul pămîntului n-ar lua parte la aceeași dramă, cel puțin nu cu aceeași intensitate. Pradă suferinței, biserica mai este obligată și la experiența singurătății, a izolării, sortindu-se singură morții. Nici un semn nu se arată de sus, nici un strigăt de ajutor nu se aude de ea însăși direct ca un semn. Disociată de culorile cu care era de obicei folosită ea rupe legăturile cu reprezentarea naturii apentru a lumina imaginația pictorului a cărei proiecție este pînza.

La prima vedere tabloul ni se părea o imagine a modelului ; dealtfel tocmai acest lucru ne-a și surprins. Păreră pripită : există ce-i drept detaliile cele mai mici dar artistul transformă totul schimbînd în primul rînd situația locului. Auvers nu mai este o realitate geografică. Neliniștea și suferința sînt cele care „situează” biserica în tablou. Sub aspectul lor obișnuit formele tăinuiesc priviri, sentimente și gînduri, o nouă fizionomie, cu alte cuvinte noi legi care le guvernează trăsăturile. Iată de ce ne simțeam îndreptățiți să vorbim despre fantastic chiar în legătură cu culorile. Respectînd tonul obiectelor, Van Gogh le reduce la cîteva tonuri dominante : roșu, albastru, verde, con-

ferindu-le o intensitate surprinzătoare. Totuși nimic nu este ȋpător în acest tablou. Van Gogh nu forțează efectul ci îi *concentrează conȋțiile*. Datorită acestei transpuneri reflectate și ordonate suferinȋa și neliniștea artistului ni se comunică și nouă. Dar nu prin reprezentarea suferinȋei ci prin strălucirea artei sale.

75 La arabescul care marchează conturul bisericii cu o linie haotică se adaugă, ca niște filamente nervoase, liniile de forță care formează muchiile clădirii. Supuse la încercarea unor curenȋe contrarii, din care nu par să iasă intacte, ele produc o impresie de sfîșiere. Cu arterele la suprafață, biserica își înalță corpul lipsit de sînge și dezmembrat. (Este inutil să mai remarcăm că nimic din acestea nu se vede în fotografie.) Intinse la maximum acestea se frîng în cele din urmă și ne e dat să împărtășim tocmai această ruptură a lor astfel încît chinul bisericii să devină al nostru pînă în străfunduri.

76 Această participare devine sensibilă din punct de vedere tactic cu ajutorul *tușei*. Întotdeauna importantă la Van Gogh, aceasta devine aici esenȋială. Priviȋi cum iese în evidență mișcarea drumului, nu numai direcȋia, printr-o serie de pete dreptunghiulare puse alături. Pentru a atenua efectul de profunzime pe care îl produc cele două braȋe ale drumului din ce în ce mai subȋiri, Van Gogh se sluȋește de pete de culoare care, oriunde ar fi puse, își *păstrează în mod sensibil aceleași dimensiuni și aceeași valoare*. Impresia de depărtare scade, iar biserica este adusă în față, încît pare că am fi puși cu forța în contact cu supliciuȋ acesteia fără a avea posibilitatea de scăpare.

77 În ceea ce privește florile, ele sînt indicate prin pete galbene sau albe care, observate mai de aproape par nu numai a fi tocate, cum și sînt de fapt, dar ies în evidență pe iarbă producînd o mișcare în „sens contrar” care subliniază atît separarea elementelor cît și fisura lor internă.

În sfârșit, în apropierea bisericii se poate observa cum tușa se schimbă din nou. Petele nu mai sînt amorfe și nici geometrice ca în cazul florilor și al solului, ci încep a se contorsiona ca o mișunare monstruoasă de larve. Departe de a fi uniformă, tușa se modelează în funcție de voința de exprimare a artistului. Îndată ce intră în contact cu biserica, ea devine la rîndul ei organică. Nu avem deci de-a face cu imaginea unei biserici în ruine și luăm parte la patimile unei victime. Pătîmim și noi dar, trebuie să remarcăm acest lucru, cauza nu este legată decît de mijloacele plastice.

78

Dealtfel, tocmai respectarea acestei exigențe

fundamentale reușește să-i dea tabloului calitatea de operă de artă. În ansamblu *construcția*

79

este simplă: pămîntul ocupă o treime din înălțime, iar biserica celelalte două treimi. Pajiștea formează un fel de triunghi dublat de cel al drumului, triunghi căruiua îi corespunde desenul general al bisericii și cel al diferitelor segmente ale absidei. Fiecare dintre figurile de bază ne propune deci o formă geometrică simplă; de aici sentimentul de ordine pe care îl încercăm. Dar este vorba de o ordine superficială de care artistul se servește pentru a scoate mai bine în evidență, prin contrast, sfîșierea bisericii. Nu numai conturul figurilor este neregulat dar pînă și forma lor interioară se alterează: axa fiecăruia dintre triunghiuri este strîmbată. În plus figurile nu sînt dispuse din punct de vedere geometric unele alături de celelalte; Van Gogh se străduiește vizibil să le sublinieze diferita lor orientare și să le facă să se miște fie în sens contrar fie în sensuri diferite. Din stabilă cum era în raport cu figurile de bază, construcția tabloului se dezarticulează; fiecare element se falsifică sub ochii noștri.

81

Această caracteristică mai este subliniată și

prin *tratarea pastei*. Contrar efectului produs la prima vedere, pigmentii sînt mai degrabă

91

subțiri, mai ales, în cazul vitraliilor, al ierbiilor și al cerului. Dealtfel, pasta nu se îngroașă decât pe alocuri : pe acoperiș, la flori, la dretele negre ale soarelui. Dar acolo unde materia este folosită în șomoioage, impresia de îngroșare crește în timp ce acolo unde se etalează în suprafață lasă dimpotrivă impresia de subțiere. În felul acesta schimbările în modul de aplicare a pastei ne îndreaptă într-un mod cu totul neașteptat către ritm.

82

Într-adevăr, ritmul se manifestă mai ales prin variațiile de intensitate ale culorilor și mișcării : albastrul aprins al vitraliilor care alternează cu cenușul-verzui al zidurilor ; petele deschise ale florilor care alternează cu umbra de la baza bisericii ; mișcarea grăbită a celui talaz în raport cu aceea regulată și domoală a drumului ; imobilitatea relativă a segmentelor de acoperiș în raport cu tîrrea muchiilor. Sursă de energie, materia colorată se manifestă prin descărcări pe care ritmul le reglează în pulsații.

Dar ce se întâmplă cu femeia văzută din spate ? Să ne aropiem de ea : conturul este desenat cu trăsături groase, fusta este făcută din tonuri de albastru și verde, iar corsajul dintr-un albastru abia sugerat. Cît privește capul nu se poate vorbi de nici o culoare ; nu i se vede decât boneta. Am mai remarcat că țărâncea este reprezentată în mers (ridică piciorul drept), dar că printr-un efect neașteptat tocmai ea capătă un aer de nemișcare în timp ce restul, pămînt, biserică și cer, dimpotrivă, suferă de grozăviile unei comotii misterioase. Oare trebuie să credem că Van Gogh și-a plasat acolo un personaj auxiliar sau că ar fi vorba de o notă pitorească ? Bineînțeles că nu ; pentru Van Gogh, țărâncea are în principal două funcții. Ca de obicei în asemenea cazuri, servește în primul rînd la stabilirea scării tabloului : după talia ei se pot ghici proporțiile bisericii. Dar bănuim că acesta nu este

deci un rol secundar. În raport cu proporțiile și formele clădirii (și acesta este adevăratul ei rol), țărâna ne lasă impresia unei ființe minuscule dar intacte, indiferentă la drama care se consumă alături de ea și a cărei măreție este cu atât mai solitară cu cât ea o ignoră. Asemenea unui ecran ea ne ține la distanță de agonia care se săvârșește sub ochii noștri; fără a ne depărta de ea, ea ne previne împotriva oricărui sentimentalism. În mod paradoxal efectul patetic al tabloului este în felul acesta mai mare.

Ce concluzie se poate oare trage de aici? Că înainte de a muri Van Gogh și-a deschis sufletul? Poate. Dar ceea ce contează este nu atât a cunoaște împrejurările dezamăgiri și nebuliei sale ci felul în care, în ciuda dezamăgiri și în ciuda nebuliei, a reușit să se comporte ca un artist și să creeze o operă de artă. În contact cu biserica din Auvers imaginația i se înflăcărează iar penelul se emoționează. Pictează biserica plin de scrupule. Este imposibil să i se reproșeze cea mai mică inexactitate, toate amănuntele sînt prezentate în tablou. Dar oricît de minuțioasă ar fi descrierea, ea depășește de departe modelul. Smulsa din locul ei din sat ea pătrunde într-o altă lume și iată cum cerul se întuneacă, și iată că pămîntul se înalță, și iată că biserica, piatră, ardezie și vitralii, devine o ființă vie contorsionată de durere și al cărei strigăt umple imensitatea cu o neliniște puternică, culme supremă a suferinței solitare. Simțindu-și victima prinsă în capcană și dîndu-și sufletul, s-ar putea crede că Van Gogh își înfățișează propriul său sfîrșit sau că, în felul lui, creează o nouă versiune a calvarului. Dar, în încheiere, de cît să ne lăsăm furati de o imagine, mai bine să admirăm felul cum, prin forța artei sale, ne oferă pri-lejul de a găsi alte nenumărate imagini axate toate în jurul sfîrșitului victimei prin suferință.

Odată cu Van Gogh angoasa nu mai este un strigăt care poate fi auzit. Căpătând formă în fața ochilor noștri, ea pune în cele din urmă stăpânire pe însăși substanța noastră. În felul acesta pictorul ne dezvăluie, dincolo de propria lui suferință, suferința tuturor. Iar prin el putem să ne-o însușim și noi transformând-o odată cu el în operă de artă, în plenitudinea cunoașterii. Căci strigătul aparține condiției noastre umane.

PICASSO

GUERNICA

Nu există desigur nici un alt nume care în ziua de azi să se bucure de o asemenea notorietate. Spre deosebire de artiștii care caută să placă publicului sau cel puțin să nu-i displacă, se pare că, dimpotrivă, Picasso aspiră să-l șocheze. Chiar și omul cel mai puțin priceput în rosturile artei, cel care n-a intrat niciodată într-un muzeu sau o expoziție știe totuși că „...Picasso pune ochii în locul urechilor, urechile în locul gurii, iar nasul...“.

Au mai fost și alții desigur care au atacat aspectul familiar al lumii, îndeosebi pe cel al figuri umane, dar pentru majoritatea oamenilor Picasso este marele făcător de blasfemii, cel care, împotriva tuturor asigurărilor bunului simț, ale științei și progresului, îndrăznește să se îndoiască de ceea ce sîntem. Scandalos !

Și poate și mai scandalos este faptul că un artist după ce și-a descoperit calea, renunță s-o ducă pînă la capăt. Oare nu fidelitatea față de sine asigură facerea unei cariere ca și reușita ? Or, Picasso joacă renghiuul de a nu fi de două ori același atît „confraților“ cît și publicului. Angajindu-se pe un drum, odată făcûți primii pași, se și întoarce din drum. Este imposibil să înțelegi ce este cu acest om neobișnuit. Nu numai că violentează natura și umanitatea, dar are aerul că se violentează pe sine, uneori

cu atîta furie, încît am fi tentați să tragem concluzia — ca o ironie a sortii — că hotărîrea lui este de a rămîne fidel tocmai infidelității sale !

Or (iar de data aceasta nici nu ne mai găsim cuvintele pentru a ne exprima stuporea), scandalul devine odată cu el succes : în loc să-l piardă pe autor îi aduce prosperitatea. Picasso se apropie de capătul vieții¹ ; dar cine poate bănuî că se apropie și de sfîrșitul carierei ? Departe de a se dovedi sterile sau de a seca, nenumăratele „năpîrliri“ ale artistului (răuvoitorii le numesc *volte-faces*) își păstrează întreaga lor vigoare, încît am putea crede că, asemenea unei îmbinări între Deucalion și Pyrrha, i-ar fi de ajuns să arunce peste umăr o pînză sau un ciob pentru ca să ia naștere o nouă umanitate, o altă faună și o altă vegetație. După ce renunțase de multă vreme la cubism, pachetele de țigări, sticlele și chitarele începeau să înflorească pretutindeni și mai continuă și astăzi să bîntuie. Nu poți intra într-o prăvălie fără să dai de o farfurie sau de o vază care să nu dovedească această filiație și care la prima vedere să nu se reclame de la acest presupus tată. Se mai poate oare vorbi de o simplă influență ? Este vorba mai curînd de o vrăjitorie, și încă ce vrăjitorie ! „*E periculos*“ exclamă înțelepții. Într-adevăr, dacă și-ar vinde licorile ar fi periculos, dar nu s-a ocupat niciodată cu comerțul așa cum nu a încercat niciodată să facă școală. Ar fi deci inutil să-l acuzăm de atîtea vocații eșuate, de atîtea tentative rătăcite căroră le-a servit, poate fără voia lui drept prilej. Prilej dar nu autor. Răzbuinarea publică nu ajunge atît de departe. Oare culmea scandalului nu este tocmai faptul că scandalul triumfă ? Dar tocmai în fața per-

¹ Cartea este publicată în 1968. Picasso a murit în 1972.

fecțiunii acestui triumf — paradoxală schimbare de situație — majoritatea oamenilor sfârșesc prin a se inclina. La poluri opuse, admirații și detractori cad într-adevăr de acord asupra unui lucru și anume că este cu neputință să nu-l iei în considerație : după părerea generală, Picasso ocupă un loc de excepție, probabil unic.

N-am putea spune că aceasta se datorează unor motive legate în totalitatea lor de valoarea operei. Braque sau Matisse nu îi sînt cu siguranță cu nimic inferiori. Dar dacă numele lor nu au devenit la fel de răsunătoare, nici destinul lor la fel de legendar, aceasta se datorează desigur faptului că într-un fel oarecare condițiile lumii noastre moderne au fost de partea lui Picasso. Oare n-ar trebui căutată originea acestui concurs de împrejurări într-o anume tulburare pe care noi o ascundem, dar pe care artistul o pune în lumină ? Dar cu ce drept am putea spune că tocmai artistul este cel care a provocat, întreținut și exploatat această tulburare ? Avem pretenția să-l judecăm în funcție de inspirația lui sau măcar de ambiții și cum nu ne place să ne recunoaștem în portretul epocii noastre propus de el, preferăm să îl acuzăm de mistificare. Ceea ce înseamnă o ciudată deplasare a problemei, căci nu după model trebuie să judecăm ci în funcție de opere și nimeni nu are dreptul să se eschiveze de la aceasta.

Iată-ne ajunși în situația de a defini scopul acestui capitol : dorința noastră este de a studia opera lui Picasso așa cum am făcut-o și în cazul celorlalți artiști. Așadar, nu vom pune nici acum vreun zel polemic, cum nu am făcut-o nici în alte cazuri, mulțumindu-ne să vedem și să cunoaștem. Pentru noi deci Picasso

nu este nici demon, nici zeu, ci omul care a pictat *Guernica*¹.

Artistul le oferă deci contemporanilor săi cel mai uimitor spectacol: pictor în străfundul sufletului, sculptează, gravează și decorează vase de ceramică. Dar nu numai diversitatea talentului său este uimitoare. Sub acest raport, un Leonardo da Vinci are mai multe motive să ne câștige admirația. Ciudățenia situației lui se datorează în primul rînd faptului că odată cu Picasso, datorită demonului lui interior, *sînt puse în discuție*, de fiecare dată cînd se pune pe lucru, pictura, sculptura, gravura și ceramica, așadar, întreaga artă și, odată cu el însuși și *noi înșine*, căci nu trebuie să uităm acest lucru. Orice ar face nu poate să nu reia totul, pornind de la baze, și nu din nevoia de originalitate, nici de mistificare, ci dintr-o exigență imperioasă, deseori crudă, a naturii sale. Ceea ce nu înseamnă că opera lui dobîndește în felul acesta o superioritate care să o așeze deasupra altora; ci înseamnă că astfel primește o emblema care o deosebește de celelalte.

GUERNICA

83 În cadrul operei uriașe și atît de diferite a lui Picasso, *Guernica* ocupă un loc central a cărui importanță nu o pune nimeni la îndoială.

¹ Ar trebui totuși să mai dăm pentru început cîteva informații în legătură cu omul Picasso? Abia dacă mai este nevoie pentru că orice hebdomadar sau jurnal își are cronica sa „Picasso”; despre acest om nimic nu ne-a rămas necunoscut: nici silueta înăsată, nici agerimea ochilor săi negri, nici amănuntele vestimentației, fetișism pe care ar fi interesant să-l studiem dacă am avea timp. Să mai amintim că Picasso s-a născut la Malaga la 25 octombrie 1881. Strălucit dotat, face dovada unui talent precoce. Intemeietor al cubismului împreună cu Braque devine figură de frunte a ceea ce se numește Școala de la Paris și ceea ce se mai numește, într-un sens mai larg, arta de astăzi.

Această operă marchează o dată însemnată în viața artistului; ea exprimă unul din aspectele esențiale ale geniului său; prin dimensiunile sale excepționale alcătuiește o adevărată sumă a acestora. În plus, este vorba de o operă de circumstanță, ceea ce în acest caz face ca interesul ei să fie dublu: pe de o parte ne îngăduie studierea unui tablou cheie al lui Picasso, pe de altă parte ne îngăduie să vedem cum ajunge un artist să înalțe un eveniment particular la nivelul artei, fenomen care într-o epocă în care propaganda joacă un rol atât de important cum este epoca noastră, e foarte rar.

În iulie 1936 izbucnea războiul civil spaniol, care avea să provoace numeroase și diferite tulburări în lumea întreagă. În timp ce regiunile dictatoriale erau de partea lui Franco, majoritatea intelectualilor și artiștilor se alăturau cauzei republicii spaniole. Mulți dintre ei s-au înrolat în cadrul milițiilor și și-au pierdut viața. Oare mai este nevoie să evocăm cârți ca *Speranța* lui Malraux sau *Pentru cine bat clopotele de Hemingway*?

Spre deosebire de Malraux sau Hemingway, Picasso era de două ori lovit de evenimente, în sufletul lui de spaniol și în convingerile republicane. Dar în legătură cu sentimentele omului și cu suferințele sale este mai bine să nu spunem nimic. În schimb avem dreptul să vorbim despre ceea ce a făcut artistul din sentimentele și suferința sa: *Guernica*, vehement protest dar, în primul rînd și mai presus de orice, operă de artă¹.

Una din primele forme pe care le-a îmbrăcat protestul său pe plan artistic a fost *Vis și minciună la Franco*, gravată la începutul anului

¹ Prin aceste cuvinte nu avem cîtuși de puțin intenția de a diminua valoarea protestului lui Picasso în această operă ci numai de a preciza sub ce aspect există ea în lumea formelor și că sub acest aspect începem s-o studiem.

1937 și al cărei text îl scrie el însuși. În luna ianuarie a aceluiași an, guvernul republican spaniol îi comandase lui Picasso o mare compoziție destinată pavilionului său de la Expoziția Internațională de la Paris¹. La 28 aprilie ziarele anunțau că Guernica, mic orașel din provincia Bizcaya, fusese bombardat cu sălbăticie de avioane germane în slujba lui Franco. Acest eveniment, care a răsunat cu atâta durere în inima lui Picasso, se află la originea compoziției cu același nume. La 1 mai 1937, la două zile după ce aflate știrea catastrofei, pune pe hîrtie prima „idee”. După numeroase schițe, încercări și desene pregătitoare, opera este desăvîrșită, sub forma pe care o are și în starea actuală, la jumătatea lunii iunie.

86 „Primul stadiu al compoziției datează de la 11 mai, precizează Maurice Jardot în nota catalogului său (*Picasso, Musée des Arts Decoratifs*, 1955). Din acest moment, scrie el, partea dreaptă a operei are aproape toate elementele și structura care se văd acum. În centru calul se prăbușește trăgîndu-și capul spre pămînt; războinicul, întins spre dreapta, înalță foarte sus un pumn răzbuinător. În stînga mama care-și poartă copilul mort are deja aspectul pe care îl cunoaștem, dar corpul taurului va fi întors spre stînga, începînd cu stadiul al patrulea fără ca să i se deplaseze și capul. În al treilea stadiu, războinicul culcat pe pămînt spre dreapta, trece în stînga cu fața la pămînt; în același timp, soarele pe care se profila pumnul întins al acestuia capătă forma aceea de migdală, de ochi pe care o va păstra de aci înainte, chiar atunci cînd va deveni o modestă lumină de bec electric (stadiul al șaptelea); stadiul al patrulea ne prezintă o înălțare a capului calului iar penultimul, al șaptelea o răsucire, cu fața în sus a capului

¹ În 1936 fusese deja numit director al Muzeului Prado.

războinicului. În stadiile al patrulea și al șaselea au existat și încercări de colaj¹.

Se subînțelege că studiul acestei geneze ar fi pasionant dar nu ni-l putem îngădui, în primul rînd pentru că ar ocupa prea mult loc și în al doilea rînd, ceea ce este hotărîtor, pentru că nu intră în intenția noastră care este nu urmărirea pe etape a elaborării unei opere, ci pe etape cunoașterea acestei opere.

Guernica este un ulei pe pînză care măsoară 3,51 m x 7,82 m; ea figura la Expoziția Internațională de la Paris în 1937. Prospectul publicat de guvernul spaniol cu această ocazie poartă aceste cuvinte: „*Guernica*, marele pictor spaniol Pablo Picasso, creator al cubismului și care a influențat atît de puternic arta plastică contemporană, a vrut să exprime în această operă dezagregarea lumii lăsată pradă grozăviilor războiului”.

STUDIUL OPEREI

Atunci cînd te afli pentru prima oară în fața acestui panou uriaș nu se poate să nu încerci un sentiment de uimire amestecat cu teamă. Ca în fața acelor idoli barbari care te surprind prin grimasa și privirea lor încărcată de amenințări, te simți cuprins de teama de te apropia dar totodată de neputința de a-ți desprinde ochii. Dar dincolo de spaimă se exercită și o stranie fascinație; *Guernica* își vrăjește spectatorii. Nu o poți părăsi nepăsător.

Dar la urma urmelor, se poate spune, e vorba de un tablou și de un idol; ba chiar de

¹ În legătură cu acest aspect al problemei se cuvine consultată revista *Cahiers d'art*, 4/5, 1937, care reproduce principalele etape ale acestei geneze, precum și lucrarea lui Juan Larrea, *Guernica* (New York 1947) care conține toată documentația fotografică.

După Barr *Picasso, Fifty Years of His Art*, New York, 1946) se pare că Picasso a făcut cam o sută de studii înainte și după *Guernica*; acestea, ca un post-scriptum, sînt dintre cele mai revelatoare.

un tablou figurativ. În partea stîngă, în fața unui taur cu grunazul violent răsucit o mamă își urlă durerea purtîndu-și în brațe copilul mort. În centru calul se prăbușește cu șoldul găurit de o lance, cu gura deschisă și limba ascuțită ca o sulită. Pe solul pardosit cu lespezi se află întinse în două bucăți rămășițele unui războinic, cu mîna stîngă larg desfăcută și cu dreapta crispată pe o spadă ruptă în mijloc. În marginea din dreapta o femeie transformată în torță vie cade în gol cu brațele întinse și capul răsturnat. Sub ea, sprijinindu-se de un picior diform se întinde corpul altei femei cu brațele atîrnînd, al cărei cap și gît urmărindu-și calea se lungesc pînă ce ajung aproape să atingă pieptul calului. Printr-o fereastră deschisă, care dă nu se știe unde, țișnește o apariție cu capul propulsat înainte și sîinii ținuiți, cu părul în vînt și ținînd un fel de sfeșnic purtător de răzbumare la capătul brațului. Asemeni ochiului de ciclop, un bec electric domină scena destrămînd umbra din jurul lui : patru flăcări în formă de spade fac un fel de ecou lugubru al becului în partea dreaptă. Între cal și taur se profilează o masă pe care o pasăre cu gîtul întins și ciocul deschis scoate ultimul ei strigăt, avînd corpul traversat de o lumină lividă mai tăioasă decît o lamă de cuțit. Nu există nici o culoare în acest tablou compus în întregime în alb și negru.

„Oare asta mai e pictură ?“ se întreabă spectatorii mirați. De fapt se înțelege că unii pleacă de lîngă el. „De neînțeles !“ șoptesc cei mai puțin răuvoitori.

Dar printre cei care rămîn (totuși mai nune-roși) admirația nu vine de la sine. „Pentru mine, spune unul, animalul învins înseamnă războinicul ucis“. — „Nu, replică un al doilea, este uciderea lui Franco“. Iar interpretările se înmulțesc, adevărata lor calitate fiind nu aceea de a spune ceva ci de a face zgomot pentru a elibera spiritul de tulburarea lui. Unii mai avizați dar și mai prudenți fac observația că

Picasso s-a explicat probabil undeva și dacă au catalogul lui Maurice Jardot la îndemână îl deschid plin de speranță pentru a cădea cu privirea pe următoarea frază : „Nu este ușor de elucidat simbolismul acestei scene care în mod evident revarsă din toate părțile crima de la Guernica și în legătură cu care Picasso n-a dat niciodată nici un fel de explicații”¹. Este deci inutil să recurgem la artist deoarece el n-a spus nimic. Dar n-a spus nimic pentru că considera, pe bună dreptate, că opera este de ajuns. Iată de unde trebuie să pornim.

Să nu desconsiderăm totuși învățătura care se poate trage din cele spuse mai sus : interpretarea unei opere este una, cunoașterea ei este alta. În primul caz, indiferent dacă ne încredem în puterea noastră de divinație sau în mărturia artistului, dacă aceasta există, ne lăsăm conduși de probabilitate. Așa încît Maurice Jardot a completat cu multă competență fraza citată mai sus : „...dacă acest lucru ar fi fost posibil”.

Să vedem ce spune critica. „În inflăcărea răzunătoare care îl neliniștește, scrie în legătură cu acest tablou Maurice Raynal², unul din cei mai buni cunoscători ai picturii moderne, el va transforma de data aceasta expresionismul plastic al figurilor precedente într-un expresionism dramatic în cadrul căruia ceea ce are de spus va trece cu brutalitate înaintea oricărei preocupări blajine de tehnică aplicată. Va uita pînă și de culoare : negru, alb, puțin cenușiu, acesta e totul. Nu mai gîndește ca pictor ci ca om tulburat, surescitat de durere, spaimă și ură. Opera lui se va supune instinctiv lirismului hiperbolic care îl guvernează atunci cînd este inspirat mai curînd din inimă decît din mînă. În cazul acestei compoziții nu era vorba de a compune un tablou : gata cu structura premeditată, gata cu căutările plastice... Nu mai e loc de arhitectura gîndită, savantă și lucrată mai

¹ Sublinierea lui René Berger.

² Maurice Raynal, *Picasso*, Ed. Skira.

mult sau mai puțin timp, nu mai e vorba de un fapt plastic. Nu e vorba de descriere ci de un strigăt prelungit prin ecouri de jale¹.

Critica este plină de căldură dar și de capcane. Desigur nu totul este fals în cele spuse de autor ; sensibilitatea și cultura sa artistică se dezvăluie fulgerător, de exemplu la sfârșitul citatului, dar ansamblul este în mod supărător influențat de prejudecata romantică care constă în credința că dacă scena exprimă violență asta înseamnă că artistul a pictat-o cu violență. Or, chiar dacă ar fi așa, aceasta nu ne-ar lămurii în plus în ceea ce privește opera. Critica bazată pe „simpatie“ și emoție revarsă de-a valma afirmații îndreptățite, apropieri seducătoare dar fragile și multe greșeli¹. Nu vom discuta explicația dată de Juan Larrea. Cartea sa, deosebit de valoroasă prin documentație, ni se pare din alte puncte de vedere prototipul primejdiilor pe care ne străduim să le înlăturăm : pornind de la psihanaliză, autorul descoperă lucruri care fac cinste talentului său de poet, dar a căror legătură cu tabloul lui Picasso pare în cel mai bun caz insolită, dovadă considerațiile sale despre Alfa și Omega...

Nu trebuie să generalizăm, dar odată înlăturată calea interpretării să nu ne grăbim de a o lua pe aceea a unei anumite critici, a cărei ardore dăunează puterii de discernământ. Nu avem intenția să fim ironici ; dar ne permitem aceste observații pentru a putea pune mai exact problema.

Punctul de pornire era uimirea legitimă a spectatorului în fața acestei *Guernica*. Or, reluând această uimire, trebuie să vedem cum se pune problema. Ce vrem să explicăm ? *Ce putem explica ?* Grija noastră trebuie să fie

¹ Cum poate Raynal să scrie „că nu era vorba, în cazul acesta, de a alcătui un tablou...“. El care, prieten cu Picasso, nu ignora studiile și desenele pregătitoare ? Este evident exemplul celuiia care se lasă purtat de temperament în loc să se limiteze la operă.

tocmai aceea de a pune de acord aceste două întrebări căci altfel riscăm întotdeauna să cădem în exces.

Referindu-ne la cele spuse mai sus, putem afirma următoarele :

— *Guernica* reprezintă o scenă de măcel ;

— tabloul ne impresionează prin durerea ființelor înfățișate acolo și prin durerea pe care o exprimă el ;

— dincolo de emoția pe care o provoacă ne adresează și un fel de avertisment. Ceea ce nu înseamnă că Picasso ne dă lecții, năpustindu-se dintr-o dată asupra imaginației noastre, o frapază prin ororile arătate, așa încît întreaga noastră ființă, tulburată, devine protest ;

— în sfîrșit, transpunerea unui spectacol atît de îngrozitor ne obligă la o admirație mută.

Într-adevăr, nimeni nu se poate îndoi că este vorba de o scenă și încă ce scenă ! Corpurile amestecate și sfîșiate zac pretutindeni, mîinile se contorsionează, se crispează, se dilată, ochii, gurile, urechile se dislocă, casele ard, răniții strigă, iar becul aruncă o lumină palidă asupra cadavrelor...

Dar ce se întîmplă cu *Guernica* ? Dacă n-ar fi titlul tabloului cu greu am putea să vedem în el cea mai mică aluzie la bombardamentul micuțului orașel atît de drag sufletului spaniolilor. Ne amintim că Picasso nu face pictură istorică. Nimic comun deci între acest tablou și celebrul *Trei mai 1808* al lui Goya ; nu există nimic în această pînză care să ne îngăduie datarea evenimentului sau măcar identificarea lui.

Dar Goya nu ne poate conduce oare la o altă comparație mai pertinentă ? În înfricoșă-

88

toarea sa serie *Dezastrele războiului*, se știe că fiecare pagină este dedicată măcelului. Pot fi oare și datele ? Numai unele, în care se zărește uniformă soldaților francezi, dar situația generală rămîne de cele mai multe ori foarte vagă ; cîte scene n-au ca decor o bucată de cîmpie pustie sau cîțiva copaci servind drept spînzu-

rătoreare unor victime ! Dar tocmai aici, în raport cu tratarea victimelor, deosebirea sare în ochi. La Goya li se păstrează aspectul uman, indiziilor își păstrează trăsăturile lor distincte. Fără a fi realistă, arta lui Goya este puternic legată de realul vizibil. La Picasso — și acest fapt este de mare importanță — *formele sînt refractare față de realul vizibil*. Acest lucru se simte atît de clar încît nimeni nu încearcă să dea un nume chipurilor din *Guernica*, nici să recunoască în ele o anumită categorie de indivizi. Animalele sînt ceva mai particularizate ; dar oare în centru este precis vorba de un cal ?

Și iată că ni se dezvăluie un prim aspect esențial al operei ; *Guernica* este o *alegorie* și, ca în orice alegorie, ființele și obiectele au funcția de a ne îndrepta spiritul spre altceva decît ceea ce este reprezentat.

Într-adevăr, chiar dacă este sigur că *Guernica* scapă oricărei referințe istorice, se poate vedea că nu poate fi redusă la o scenă de război ! Este imposibil să datăm sau să identificăm scena, după cum am văzut dar, trebuie adăugat, că pînă și locul unde se desfășoară scenă rămîne misterios. Sîntem în interiorul unei case ? Ușa întredeschisă din dreapta, tavanul și lampa ne-ar putea face să credem acest lucru, dar bucată de acoperiș care apare deasupra apariției ne convinge de contrariul. Oricît de bizar ar părea, trebuie să ne hotărîm a trage concluzia că sîntem în același timp înăuntru și în afară. Și mai zadarnică ar fi încercarea de a localiza momentul zilei. Scena scapă înaintării soarelui ca și strălucirii sale. De unde vine lumina ? De la fereastră ? De la lampă ? Desigur, continuăm să deosebim ființe umane și animale, dar nu reușim decît cu ajutorul unor asemănări aproximative. Așadar este o alegorie ; totuși nu în sensul obișnuit al cuvîntului, nu

¹ Să se compare cu pinza lui Picasso pictată cu ocazia războiului din Coreea. În aceasta, referința la realitatea vizibilă este mult mai manifestă.

găsim nici o personificare, nici urmă de zeul Marte sau de Bellona¹. Rădăcinile alegoriei sînt în imaginația artistului.

Care este efectul acestei soluții? Să scadă nu *adevărul* scenei ci *veracitatea* ei. Veracitatea ține de informație, de istorie, deci de fapte, adevărul își are originea în spirit, fiind în primul rînd un atribut al minții. Putem ghici ce cîștigă pictura din aceasta. Pe de o parte, evitînd reprezentarea directă a măcelului, ea previne acea comotie nesănătoasă care ne cuprinde cînd sîntem puși pe neașteptate în fața unui spectacol îngrozitor (gîndiți-vă la reacția noastră în momentul cînd s-au publicat anumite documente din timpul și după al doilea război mondial!) Pe de altă parte, smulgînd formele din învelișul lor obișnuit, sustrăgîndu-le timpului și spațiului, ea tinde să le înalțe la rangul de *simboluri*. Pateticul se transformă (vom vedea imediat cum), dar mai ales, pentru ceea ce ne preocupă în primul rînd, se *schimbă dimensiunea operei*. Condensînd aproape fiecare cîte un aspect al adevărului, formele se combină pentru a deveni împreună *formularea universală și atemporală a acestui adevăr*. Nu putem afirma încă exact în ce constă această formulare, doar în ce condiții încearcă să se exprime și ce importanță pretinde să aibă.

Nu trebuie să tragem de aici concluzia greșită că golind formele de substanța lor, smulgîndu-le din situația și locul lor obișnuit, reușim să le transformăm în simboluri, ci *numai dîndu-le o altă substanță, o altă situație și un alt loc*. Alegoria nu este decît un mijloc. Dacă ceea ce capătă formă în cadrul ei are viață, alegoria trăiește, dacă nu, nici ea nu este decît un înveliș inert.

¹ Ceea ce nu înseamnă că Picasso ignoră acest tip tradițional, ca dovadă *Cele Trei femei la fîntînă*, care pare într-adevăr a fi un fel de alegorie de la Fontaine-bleau, unde artistul locuia în 1921.

Această precizare odată făcută, să ne continuăm cercetarea : utilă, mai sus, expresia „asemănare oarecare” merită a fi reluată. În ciuda transformării lor în tendințe spre simbol, am văzut că formele nu-și pierd orice legătură cu realitatea vizibilă, pe bună dreptate deci vorbeam noi de femei, de războinic, de pasare, spade, flăcări și lămpi ; singurele șovăieli le-am avut oarecum în identificarea animalului din centru și a apariției.

Or, îndată ce le considerăm din acest unghi, înspăimântătoarea expresie de suferință care se desprinde de la ele (cu excepția taurului) ne sare în ochi iar felul în care artistul o redă provoacă un resentiment la majoritatea spectatorilor : „Cum poate Picasso să supraliciteze oribilul ? Nu e de ajuns o mamă care și-a pierdut copilul, un bărbat tăiat în două, o femeie transformată în torță vie... ? N-ar fi putut oare evita toate aceste deformări a căror vedere este aproape de nesuportat ? Asta se numește perversitate ..” Resentiment prematur dar trebuie să recunoaștem întrebări legitime. Pe planul artei ele se repetă ridicând totodată problema dacă Picasso nu abuzează cumva de un expresionism prost înțeles.

Prin expresionism trebuie să înțelegem tendința proprie anumitor artiști care, pentru a se exprima, recurg la ceea ce s-ar putea numi „mijloace de șoc” : ultragiurea scenelor, a tonurilor, deformare, mai ales a figurii umane ; sau cel puțin spectatorul este cel care în contact cu operele lor are această „impresie de șoc”. Oare nu tocmai despre așa ceva este vorba în *Guernica* ?

Dacă vrem să înțelegem și nu să condamnăm, în acest moment trebuie să fim de două ori mai atenți. În loc să picteze *suferința particulară a unei mame, a unei femei, a unui războinic*, Picasso reține din suferința fiecăruia ceea ce este *suficient de general* pentru a deveni suferința *tuturor* mannelor lipsite de copii lor, a *tuturor* femeilor arse de vii, a *tuturor* război-

nicilor înfrinți. Pe de o parte, se străduiește să ducă fiecare din aceste dureri la expresia ei tip, străduindu-se în același timp să o păstreze în contact cu intensitatea situației sale individuale, pe de altă parte, se străduiește să ducă fiecare din aceste dureri la situația ei tip străduindu-se să o țină în strâns contact cu expresia sa individuală.

Prodigioasă prinsoare ! Și totuși Picasso o face creînd ceea ce s-ar numi un simbolism expresionist sau un expresionism simbolic. Oare nu există nici o contradicție între acești termeni ? Poate, dar n-are importanță pe plan teoretic : nu contează decît realizarea plastică. Ne putem lesne închipui cîte riscuri comporta aceasta. Dacă formele înclinau puțin prea mult de o parte sau de alta, tabloul n-ar mai fi fost decît un produs artificial, o sumă a două cerințe inconciliabile. Dar geniul lui Picasso a reușit să le combine, astfel încît *Guernica* să dobîndească o forță cît mai mare, *universalitatea*, și o intensitate cît mai mare, *paroxismul expresiv*. Formele suportă deci o dublă elaborecare care, în opera odată terminată, capătă aspectul unei noi unități.

Iată în partea stîngă *strigătul de agonie* al mamei care, ca o fiară căreia i s-a luat puilul, urlă de moarte. Iată la dreapta *strigătul de spaimă* al femeii care, ca o torță vie, cade în gol, strigăt de carne care arde și de conștiință prăbușindu-se în inconștiență. La stînga, strigătul de turbare al războinicului înfrînt. La dreapta, în acea formidabilă înaintare a femeii, golită de ce are ea mai bun, cu manelele deschise, devine o *uriașă întrebare* a cărnii care palpită. Deasupra lor, apariția devine groază care *te cuprinde*. Iar în centru, iarăși *spaima* calului rănit de moarte, contorsionat de durerea pe care n-o înțelege.

De fiecare dată deci *tipul de durere* de care e copleșită ființa este cel care capătă formă sub ochii noștri. Dar trebuie să remarcăm că

simbolul nu este obținut cu ajutorul unor
abstracții succesive ci, dimpotrivă rămânând cât
mai aproape de creatura particulară pe care
o modelează și în funcție de care se modelează.
Ceea ce înseamnă că „deformările” încetează
de a mai fi simțite ca atare, că fiecare își are
rațiunea și funcția sa.

Schimbându-și așezarea anatomică, ochii se
plasează și se transformă în funcție de ceea ce
trebuie să reprezinte și să semnifice totodată :
ochi-lacrimi ai mamei, curgînd ca o umoare
de-a lungul craniului ; ochi dislocați la război-
nic, larg deschiși, în ciuda capului tăiat, în
ciuda corpului secționat ca și cum, dincolo de
moarte, s-ar păstra încă în ei cu încăpăținare
furia luptei și turbarea neputinței ; ochi ca
niște nituri la calul care, în această bătaie
între oameni, își pierde pînă și animalitatea
(oare nu se prăbușește ca o carcasă de fier ?)

Este imposibil de a urmări această analiză
în detaliu, dar principiul pe care l-am desprins
mai sus explică la fel de bine și celelalte
aspecte ale „deformării”. Cu ce insistență teri-
bilă, am putea crede noi, se înverșunează
Picasso împotriva aspectului natural al omului !
Șterge deosebiriile dintre mîna dreaptă și mîna
stîngă, ca de exemplu în cazul femeii cu corpul
răstîgnit din partea dreaptă a tabloului ; modi-
fică ordinea de așezare a degetelor ca în cazul
mîinii care ține lampa cu degetul mic plasat
în sens invers ; schimbă proporțiile, ca în cazul
războinicului a cărui mîna stîngă este uriașă în
timp ce dreapta este în mod ridicol crispată
pe sabie ; ba chiar suprimă anumite părți ale
trupului, umerii, de exemplu, sau în cazul
femeii care cade întregul trunchi. În felul
acesta, nu numai că efectul de suferință este
dublat dar, încetul cu încetul, căpătăm din ce
în ce mai clar sentimentul că războiul atacă
însăși ordinea lucrurilor, că nu e vorba de o
dezordine provizorie, nici de un accident sau de
un simplu episod din istorie ci de o contra-

natură, o emanație infernală care, nu se mulțumește cu mutilarea ființelor ci simte o *adevărată plăcere să le contrafacă*.

Și iată cum, datorită urei față de război și genului artei sale, Picasso regăsește sensul monstrului. Am vrea să fim bine înțeleși : nu este vorba de definiția curentă a monstrului ca ființă a cărei conformație este deosebită de cea a speciei. Desigur, acest aspect nu lipsește ființelor din *Guernica*, dar monstrul care, asemeni câpcăunului din poveste, nu este altceva decât exagerarea uneia din trăsăturile umane, stârnește în cele din urmă risul (chiar și Barba Albastră). Într-adevăr, sub puterea lui nemăsurată se descoperă întotdeauna un mecanism simplist. Așa încît, în ciuda dimensiunilor uriașe, monstrul din această categorie nu inspiră decât o spaimă fără urmări. Dar Picasso descoperă monstrul care, așa cum apare și în miturile antice, este un avertisment divin, sosit parcă din altă lume, un fel de miracol a cărui funcție este tocmai să „arate“ ceva. Expresionismul dă naștere unei adevărate fantasmagorii ; dar numai atunci cînd se ridică la simbol țîșnește cu litere de foc acel „Mane, Tekel, Fares“ din Scriptură (*Cartea lui Daniel*).

Și iată că aceste făpturi, atît de deconcertante la prima vedere, devin inteligibile. Abia dacă mai sîntem ispitiți să spunem că ne înduioșează. Sînt mărturie împotriva războiului ? Desigur, dar acțiunea lor se extinde dincolo de emoție și de mărturie căci, în cele din urmă, trebuie să ne dăm seama că se impun și ne fascinează tocmai prin *sensul lor profetic*.

Trebuie să fim atenți : s-a vorbit prea des de caracterul profetic al operelor lui Picasso. De ce să ne extaziem pentru că a pictat, cu cîțiva ani înainte ca ele să aibă loc, măcelurile a căror scenă a fost ultimul război mondial ? Asta dovedește doar talentul lui de ghicitor.

Totuși vorbim de profeție ! Într-adevăr, prin intermediul acestor monștri, opera ne adresează un avertisment, reamintindu-ne realitatea rău-

lui, războiul fiind una din ipostazele sale. Deosebirea este sensibilă. Părerea generală este că *Guernica* este un fel de prevestire, un semn capabil de a arunca lumină asupra viitorului; opera rămîne astfel la stadiul istoriei. Iar noi, conform explicațiilor de pînă acum, descoperim că este un „miracol“, adică o viziune „împinsă înainte“, pusă sub ochii noștri pentru a ne lumina în legătură cu noi înșine; în felul acesta opera se ridică la nivelul condiției umane. Celui care se desprinde de orice idee preconcepută nu poate să-i scape faptul că *Guernica* atinge o altitudine metafizică. Atît este de mare puterea de adevăr a acestei opere. Imaginea taurului este suficientă pentru a-l convinge pe cel care mai are îndoieli. A stîrnit multă mirare acest animal „imperturbabil“, „impasibil“, cum se obișnuiește să se spună, dar nu se poate să nu-ți dai seama că el este acela care realizează (cu ce efort!) această răsturnare formidabilă prin care devenim conștienți de profetia tabloului. Din momentul în care privirea noastră încrucișează privirea lui magnetică, avem în fața ochilor nu un spectacol și nici o scenă ci o viziune care, chiar dacă-l închidem, continuă să existe, căci noi înșine sîntem în ea și ea este în noi. *Guernica* se încheie printr-o comuniune care nu poate fi respinsă.

Dar o viziune nu e un tablou. Așa cum, desigur, o profecie nu e o carte, chiar dacă există *Cartea lui Daniel*. *Guernica* este viziune și tablou totodată. Dovada este însăși economia ei plastică.

Spațiul realizat de Picasso în această pînză este de natură complexă. Există și indicații de adîncime: cei doi pereți din partea stîngă și dreaptă, în colțurile de sus; masa, în partea stîngă, la jumătatea tabloului; și podeaua din partea de jos. Totuși, sugerarea celei de-a treia dimensiuni nu este decît aluzivă. Personajele și animalele sînt într-adevăr lipsite cu totul de volum și ca atare reduc pînza la plan, cu excepția calului al cărui gît este articulat prin-

tr-o umbră mediană. Avem, deci, de-a face cu un spațiu compozit? Cîtuși de puțin, dat fiind că formele, departe de a ne da sentimentul că se fărîmîtează, ne izbesc, dimpotrivă, prin coeziunea lor, ceea ce înseamnă că spațiul creat de artist corespunde naturii lor.

Se știe că pictura egipteană practica o perspectivă în cadrul căreia ființa umană era reprezentată astfel încît să-și păstreze cea mai mare integritate pentru ca defunctul să-și regăsească dublul intact în lumea de dincolo: perspectivă în întregime imaginară. Tot astfel, spațiul lui Picasso este de așa manieră organizat încît în cadrul lui să se poată realiza caracterul *expresiv și totodată simbolic* al formelor.

În partea stîngă, în figura mamei care se înalță ca o stelă, accentul este pus pe profil în ceea ce privește capul și gîtul, această poziție asigurînd expresiei strigătului cea mai mare intensitate (contur accidentat al chipului, orificiul gurii în agonie). În ceea ce privește bustul, el descoperă un sîn din față, altul din profil, astfel încît, azvîrlîți împreună asupra micului cadavru, să scoată în evidență sursa de hrană de care moartea l-a despărțit. Neputînd

să ia parte la această vigoare expresivă, restul corpului se reduce la o rochie în dungi care, aplatizată și rigidă, ia forma unui soclu, pentru a pune în evidență caracterul emblematic al suferinței materne.

Să ne mai oprim o dată asupra calului. Așa cum l-a pictat Picasso, animalul ne arată coapsa dreaptă și, simultan, coapsa stîngă care, în mod normal, ar trebui să nu se vadă. Datorită acestei rotații a spațiului, vedem în același timp și rana căscată de pe coapsa stîngă, și sulita înfiptă în plin corp și gaura de pe coapsa dreaptă de unde țîșnește sîngele. Oare nu este arbitrară această perspectivă? Dacă ne gîndim, ne dăm seama că dimpotrivă, este foarte întemeiată. Pentru noi, oameni, obișnuîți să recunoaștem expresile de durere de pe un cap omenesc,

expresia unui cap de cal rămîne confuză (așa încît nu este de mirare că, privită separat, gura contorsionată a calului ne umple de uimire). Dar privită în ansamblul animalului, se simte că prin această rotație spațială artistul a reușit să redea capacitatea de suferință proprie animalului, desfășurînd la maximum „zona sa de vulnerabilitate”, adică suprafața corpului, fapt subliniat de nenumăratele liniuțe care, departe de a fi o aluzie la părul animalului (nimeni nu se poate înșela) sînt tot atîtea incizii și rări virtuale. Stîșierea unei manne căreia i s-a luat copilul este mai ales de natură morală; chinul calului rănit este în primul rînd de natură fizică. Pentru ca acest caracter expresiv și simbolic al fiecărui tip de suferință și groază să fie împins, în funcție de natura sa, la cel mai înalt grad de evidență, trebuie ca fiecărei ființe să-i corespundă un tratament anume al formei și spațiului. Acesta este principiul fundamental al realizării plastice a acestei lucrări. Spațiul nu este construit în funcție de legile optice ci în funcție de o exigență mentală conform căreia fiecare formă obține locul de revelație care îi e specific. Cînd plat și rigid, cînd curb și elastic, rotindu-se sau deschizîndu-se, acesta se adaptează voinței de exprimare a artistului, pornind de la datele pînzei. Ceea ce se întîmplă și cu celelalte elemente.

Să analizăm *lumina*. De la bun început se observă că aceasta nu vine nici din stînga nici din dreapta, nici de sus și nici de jos ; așadar nu există lumină naturală. Dar ce e cu lămpile, una electrică și alta cu gaz ? Cu excepția aureolei zdrențuite a primei, nici una nici cealaltă nu produc lumină. Totuși, zonele luminoase se deosebesc clar de cele închise. După cum se poate constata, părțile întunecoase sînt mai ales afectate *decorului* : fundal, ziduri, masă, podea, ușă, cu alte cuvinte obiectelor *neînsuflețite*, în timp ce părțile luminoase sînt afectate *făpturilor umane și animale*. Distribuire bine gîndită ! Ea vrea să arate că nici

soarele și nici lămpile nu se dovedesc atât de puternice pentru a lumina oroarea viziunii și că, deci, dat fiind că orice lumină naturală sau artificială este redusă la neputință, *viziunea însăși își transformă forța în lumină*. Lumina nu provine din afară ci emană din însăși intensitatea scenei. Astfel încît nu trebuie să ne mai mire faptul că în primul rînd se desprind locurile încărcate de cea mai mare groază și de cea mai mare suferință : capete, brațe, mîini, picioare.

Absența culorilor se explică în același fel. Nu se poate spune că Picasso, în febra creației, le-ar fi „uitat“. Ci le-a omis cu bună știință, ceea ce implică o alegere bine gîndită. Dusă la punctul de extremă intensitate, culoarea reîntîrnește dubla ei origine, albul și negrul și de aici punctul de contrast-limită. În felul acesta *Guernica* atinge o mare vigoare dramatică pe care ar fi slăbit-o orice tentativă de a folosi culoarea¹. Printre altele, opoziția dintre alb și negru corespunde aspectului dihotomic al formelor. Ceea ce nu înseamnă că fiecare dintre ele este exact împărțită în două, dar că, atunci cînd nu este, există ceva care ne face totuși sensibili la această rupere interioară. Să privim taurul sau calul, mama sau războinicul, arătarea din fereastră sau femeia care cade ; toate sugerează sentimentul unei rupturi, fie sub raportul dintre culoare deschisă și închisă (taurul), fie sub raportul dintre suprafețele goale și cele accidentate (capetele, brațele, mîinile, corpul calului). Sub presiunea explozivă a albului și a negrului, formele explodează și ele, și întreg spațiul se transformă într-un mediu deflagrant.

Nu se poate spune totuși că din cauza ecle-rajului, haosul pătrunde în compoziție. Două nuanțe de cenușiu (și nu una, cum se obiș-

¹ Picasso a renunțat foarte repede și la încercările de colaj, care sînt un mod ocolit de a introduce culoarea.

nuiște să se spună), una închisă și alta deschisă, intervin și ele la rîndul lor. Prin distribuirea și schimbarea intensității lor, acestea servesc la reglarea contrastului dintre alb și negru și la transformarea lui în mișcare. Fenomenul se observă fără nici o greutate pe brațul arătării, tăiat în trei fișii, ca și pe corpul femeii de sub aceasta. Datorită intervenției lor, impresia de dislocare se păstrează, dar formele, în loc să explodeze în bucăți ca într-o scenă de măcel, se articulează între ele menținînd continuitatea proprie tabloului. Zadar nicărmă să le dirijeze : formele rămîn conștiente de existențele suprafeței ; ba chiar din această conștiință își trag un plus de eficacitate. Forța haosului nu este efectul unui spectacol haotic, ci acela al unei *expresiiordonate*.

Această preocupare pentru ordonanță se regăsește în compoziție. Sufletul lui Picasso este poate încărcat de ură și de furie, dar mîna lui își păstrează tot sîngele rece.

În raport cu dispoziția subiectului, devine evident un prim aspect al construcției : asemenia unui triptic, panoul central cuprinde calul, jumătate din războinic, arătarea și jumătate din femeia din dreapta ; voleul din partea stîngă cuprinde taurul, mîna și cealaltă jumătate din războinic, voleul din partea dreaptă, femeia care cade și cealaltă jumătate de femeie. Acest aspect al construcției pune accentul pe distribuția ternară a tabloului, dar trebuie remarcată grija cu care Picasso leagă cît poate de solid fiecare voleu de scena centrală prin articulația pe care o formează jumătatea unui personaj. Datorită acestei dispoziții, se districbuie masele și cu ajutorul unei scheme tradiționale lectura este și mai ușurată.

Cît privește al doilea aspect al construcției, mai secret, deși foarte sensibil, el se manifestă prin prezența unui triunghi, înscris ca un fronton în centrul compoziției : în mijloc se află calul ; partea stîngă trece prin mîna deschisă a

războinicului, botul și coada calului; partea dreaptă este tangentă cu femeia din dreapta. Acest prim triunghi servește drept bază pentru un al doilea triunghi, al cărui vîrf este fitilul lămpii cu gaz. De o parte și de alta se află alte două triunghiuri, cel din stînga ocupat de taur și de mamă, cel din dreapta de arătare și de femeia arsă de vie. Pe de o parte acțiunea se înscrie într-o figură care permite concentrarea imediată a atenției asupra ei; pe de altă parte, exacerbară formelor, strangulată de forma triunghiulară, face ca puterea lor înfrîntă să fie mai mare și deci și tensiunea tabloului.

Aceasta, care în mod paradoxal ar risca să devină rigidă, din cauza prea marii violențe, dă naștere unui ritm care o eliberează și o însuflețește. Alcătuit din alternanța dreptelor și curbelor, a plinurilor și golurilor, a albului cu negrul, a formelor-figuri cu formele geometrice (triunghiurile negre, albe și cenușii care hașurează spațiul ca niște lame), ritmul produce un *efect de sincopă*, atât de puternic încît, în această operă, mută din cauza groazei, se aude parcă nu bătaia inimii ci tăcerea de moarte dintre două băți.

Nu ne mai mirăm, deci, dacă ne dăm seama că din cauza marii intensități însăși tușa se dizolvă: în *Guernica* nu există nici o trăsătură de penel. Formele albe se decupează cu ajutorul conturului, cele negre și cenușii se supun unei triunghiularități tot atât de bine delimitate. Oricît ne-am apropia cu privirea, nu se poate distinge nimic pe suprafața netedă. Cu o luciditate sălbatică, Picasso își reduce penelul la anonim, pentru ca *Guernica* să izbucnească de la sine în toată evidența unui constat profetic.

Ce concluzie se poate trage? Considerați în mod izolat, monștrii cunosc o folosire tradițională în pictură; expresionismul există din totdeauna așa cum dovedesc în epoca noastră un Munch, Kokoschka, Soutine sau Ensor, dar la Picasso — și acesta este lucrul hotărîtor —

expresionismul nu se reduce niciodată la o viziune de coşmar, așa cum monștrii lui nu mai aparțin tărimurilor nedefinite ale visului sau inconștientului. Este adevărat că *Guernica* ne atinge sensibilitatea ; dar efectul e mult mai mare căci ne umple de o spaimă sacră. El înalță dintr-o dată expresia patetică la nivelul tragicului iar monștrii săi, în măsura în care ne înspăimântă ne și „învață“, arătându-ne semnele destinului nostru, fiind ei înșiși niște Semne.

Pictură stranie, pictură străină de epoca aceasta încrezătoare, dacă nu în ceea ce sîntem, măcar în ceea ce putem. Ce poate omul în ziua de azi ? Totul, sau aproape. Ce este el azi ?... Oare nu tocmai între aceste două întrebări, între acest răspuns și această absență a răspunsului, se situează opera lui Picasso, tocmai acolo unde lipsește conștiința modernă? Nu din această cauză ni se pare atât de străină încît ne revoltăm și încercăm să-i scăpăm ; și nu din această cauză ni se pare atât de intimă încît în cele din urmă ne lăsăm învinși de evindenta ei fascinantă ?

Este opera unui adevărat pictor, a unui foarte mare artist, aceea care ne înalță, așa cum sîntem, la dimensiunea adevărului nostru. Sînt oare mulți artiști care pot pretinde mai mult decît Picasso ? Odată cu el, mitul modern devine un Apocalips.

KANDINSKY

MIȘCARE

NOTE ASUPRA ARTEI ABSTRACTE

Cuvîntul „abstract” desemnează o mișcare artistică care, născută fără îndoială în Rusia, sau oricum în țările slave, s-a dezvoltat trecînd prin Germania, de acolo în Franța și apoi în lumea întreagă. Dacă nu avem certitudinea originii sale exacte, manifestările ei sînt, în schimb, destul de numeroase pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra dezvoltării și importanței sale. Cu adevărat, această mișcare prezintă singularitatea de a îngloba atît pictura cît și sculptura și chiar muzica, cu intenția de a provoca cea mai vie rezistență. După toate aparențele, cu această mișcare se ating limitele extreme ale divorțului dintre public și artist. Și totuși constatăm nu fără uimire că arta abstractă se răspîndește cu aceeași repeziciune cu care ațișele, reclamele publicitare, tapeturile, tapiseriile și țesăturile se lasă inspirate de ea, în așa măsură încît ne putem întreba dacă ea nu corespunde unei evoluții a spiritului și a gustului ai căror martori, și fără să știm, actori sîntem. Situația, cum vom vedea, este de o asemenea complexitate încît ea depășește evident cadrul picturii. Astfel, considerațiile care vor urma nu intenționează altceva decît să aducă puțină lumină, fără pretenția de a risipi toate obscuritățile.

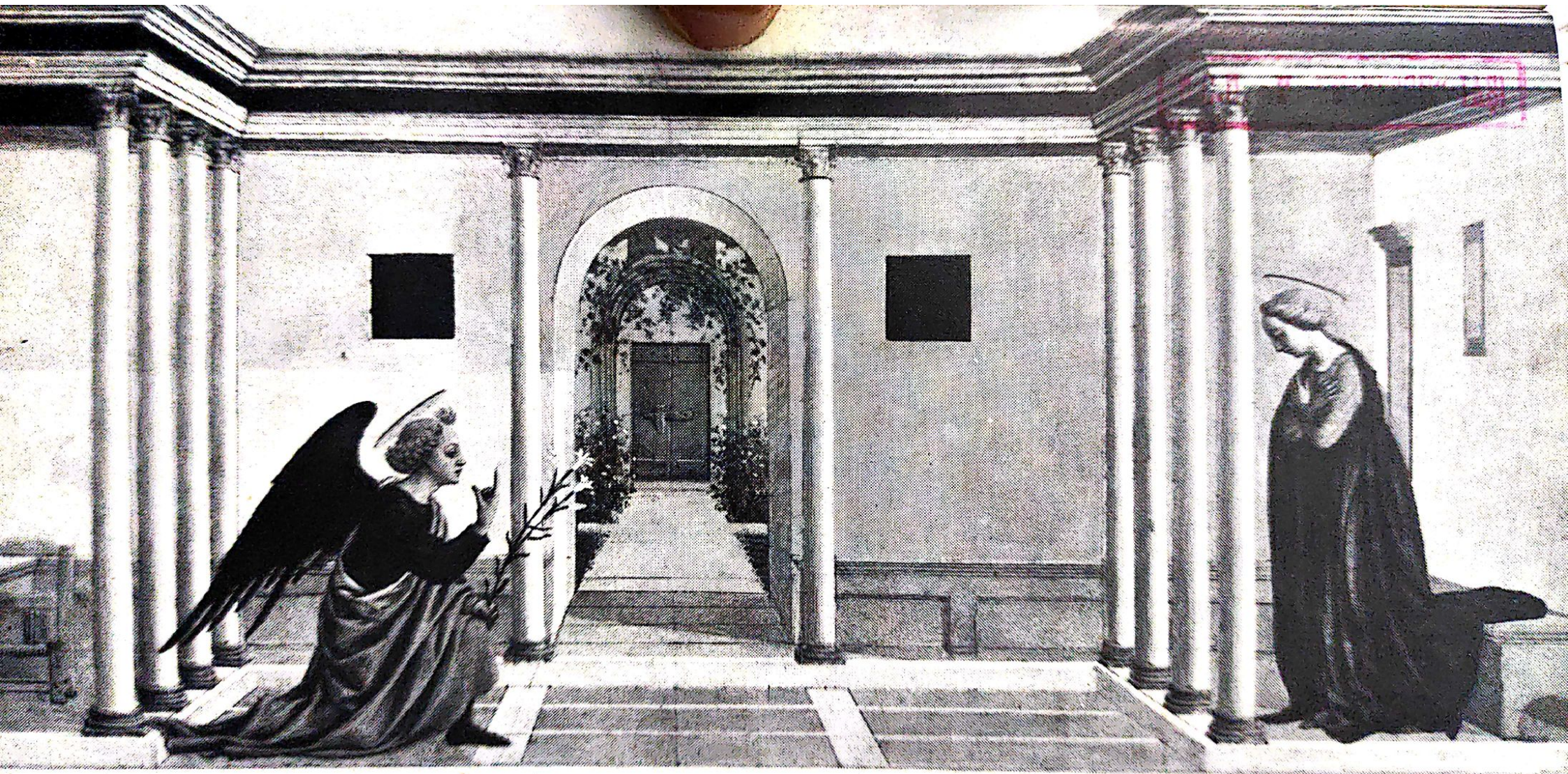
Să începem cu începutul și înainte de toate cu termenul „abstract”. Pentru a evita confuziile, a existat tentația de a i se substitui alții, cel de „concret”, de exemplu. Dar interesul este mai puțin acela de a fi de acord asupra unui termen cît mai ales asupra a ceea ce el semnifică. Ar fi deci inutil să înțirziem asupra unei probleme care ține de uzajul denumirii ; vom păstra astfel expresia de artă „abstractă” care a învins se pare asupra celorlalte.

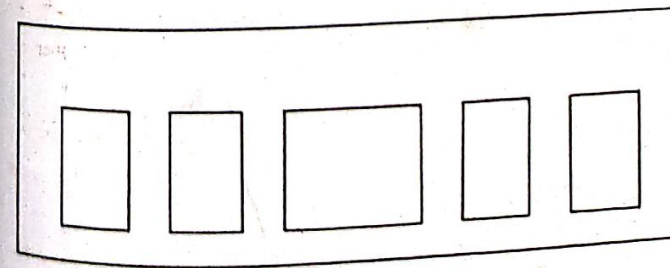
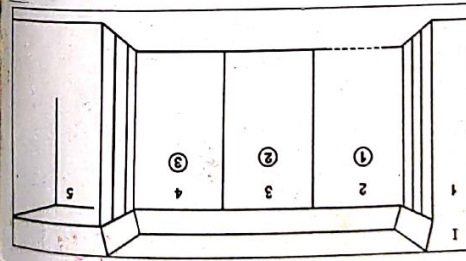
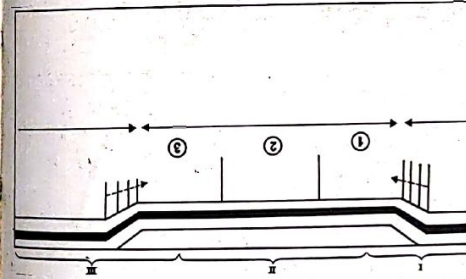
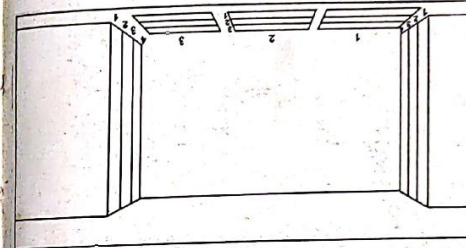
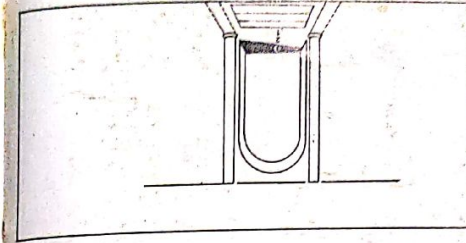
Ce trebuie să înțelegem prin acest cuvînt ? După opinia generală : „Tot ceea ce nu seamănă cu nimic”. Formulă pe cît de simplă pe atît de fermă, nu prea îndepărtată de ceea ce spune Michel Seuphor¹, care s-a făcut istoricul acestei mișcări : „Arta abstractă, scrie el, este aceea care nu conține nici o aducere aminte, nici o evocare a realității observate, nici un indiciu că această realitate este sau nu punctul de plecare al artistului”.

Astfel, părerea profanului coincide cu aceea a istoricului ; dar să ne ferim de falsele similitudini. Pentru profan, tot ceea ce nu seamănă cu nimic echivalează cu „ceea ce este incapabil să semene a ceva” ; de unde atitudinea sa de preciaivă, cel mai adesea disprețuitoare cu privire la arta abstractă, pe care tinde s-o considera ca pe o artă mai puțin realizată, un fel de sub-artă. Pentru Michel Seuphor, e nevoie să precizăm, este vorba, dimpotrivă, de o artă perfect valabilă. Ceea ce dovedește că pronunțînd aceleași cuvinte, putem înțelege lucruri diferite și putem adopta atitudini diametral opuse !

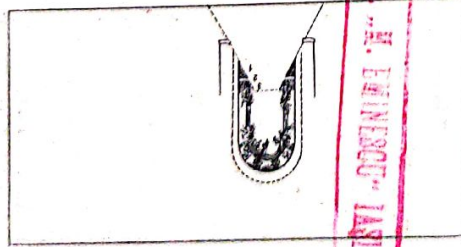
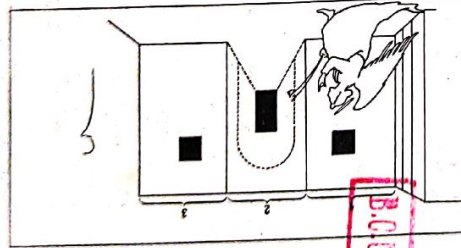
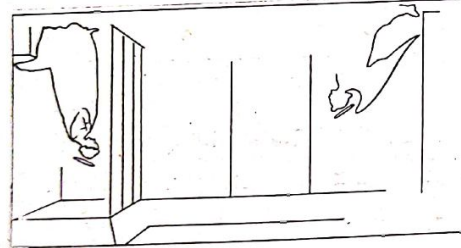
106 Din punct de vedere istoric, s-a dovedit, se pare, că Wassily Kandinsky este promotorul acestei noi arte. Prima acuarelă, fără a rețezenta ceva, pe care, a pictat-o, ansamblu de pete legate între ele printr-un grafism dinamic, datează din 1910. Informațiile recente vor să

¹ Michel Seuphor, *L'art abstrait*, Ed. Maeght.

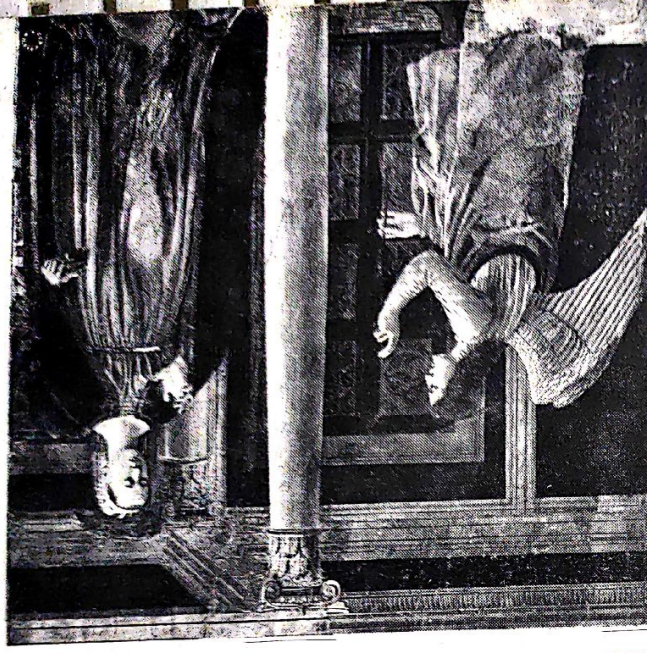




2. Domenico Veneziano (c. 1400—1461). *Bunavestire*. Fitzwilliam Museum, Cambridge.



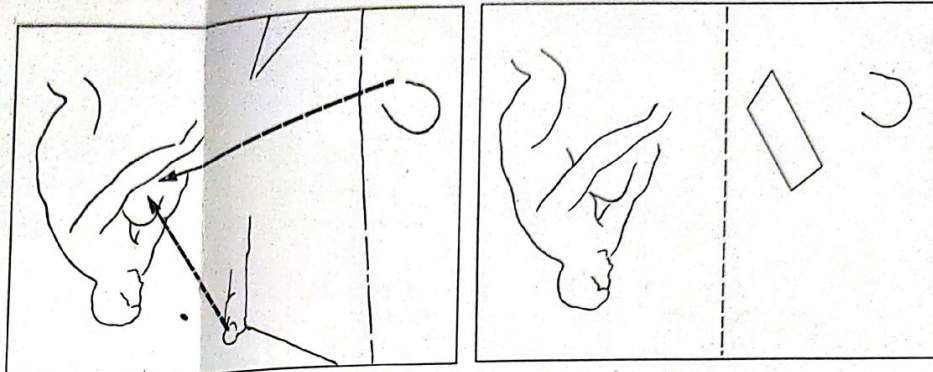
10. Piero della Francesca (1410/1420—1492). *Bunavestire*, detail. Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome.



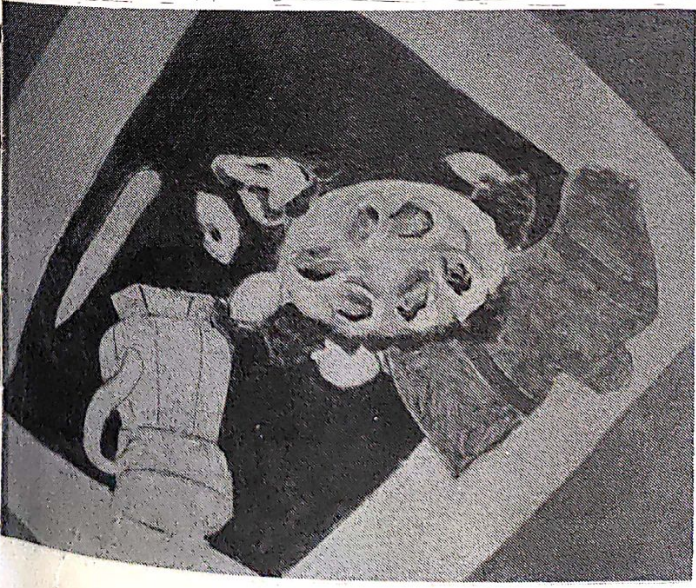
B.C.U. "E. EMINESCU" IASI

17. Tintoretto (1518–1594). *Suzana la baie*.
Viena, Gemäldegalerie. Foto Held.

18 19

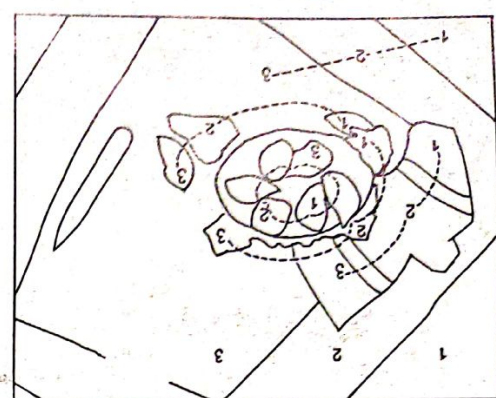
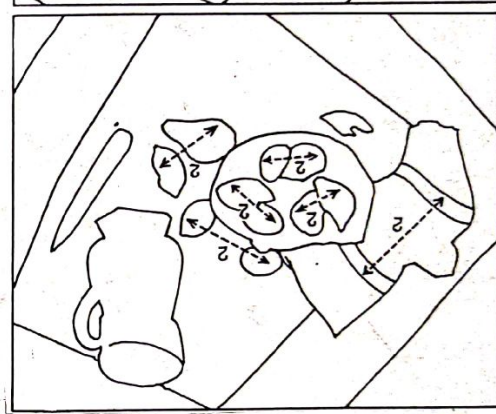


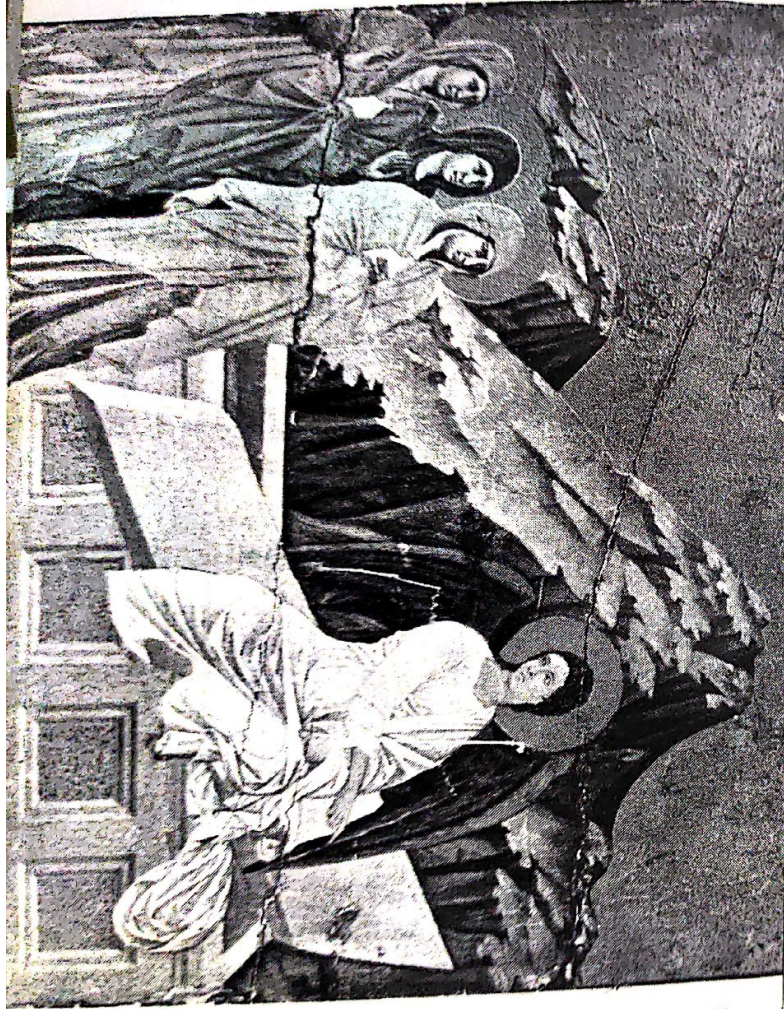
23. Paul Cézanne (1839—1906). *Jucătorii de cărți. Paris, Louvre.*
 Foto Held.



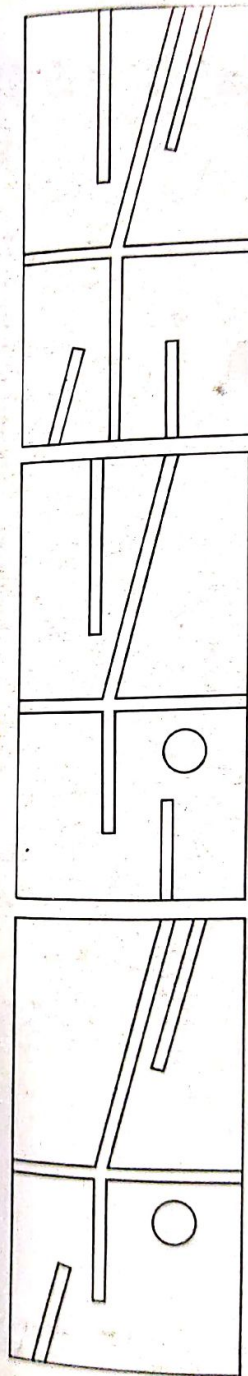
20. Henri Matisse (1869—1954). *Tura moartă cu stridii. Basel, Muzeul de artă.* Foto Held.

21 X



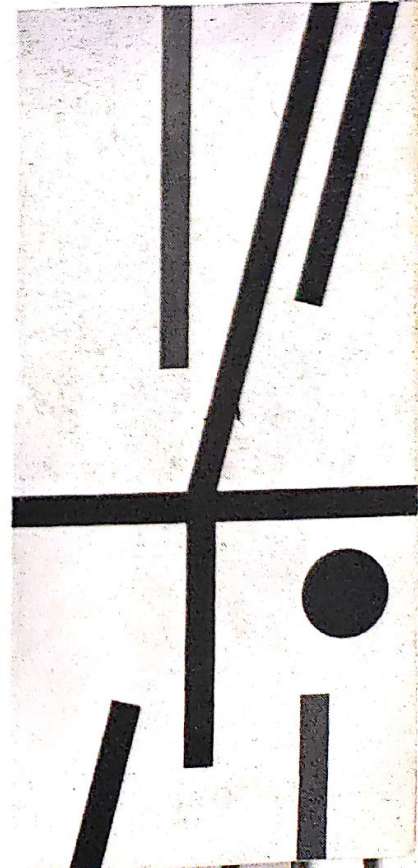


28. Duccio (1260—1318). *Maestà*, detaliu, Cele trei Marii la mormint. Siena, Muzeul Domului. Cliseu Skira.



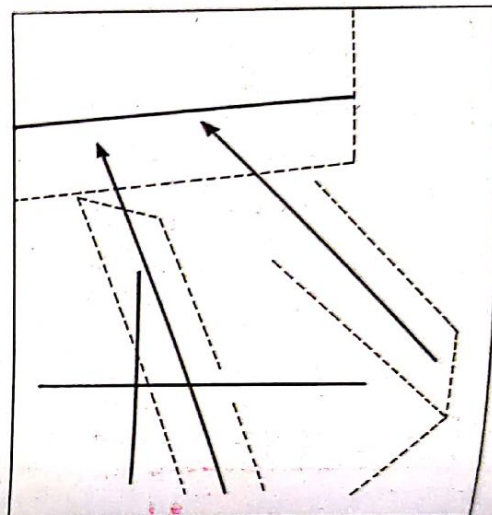
26

24. Sofia Taeuber-Arp (1889—1943). *Cruce trinită*. Foto Jean Arp.

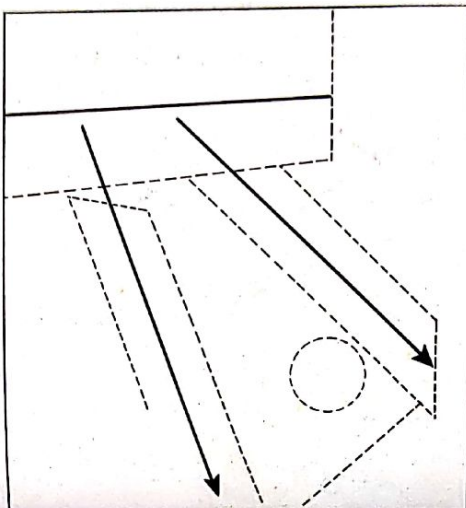


25

35

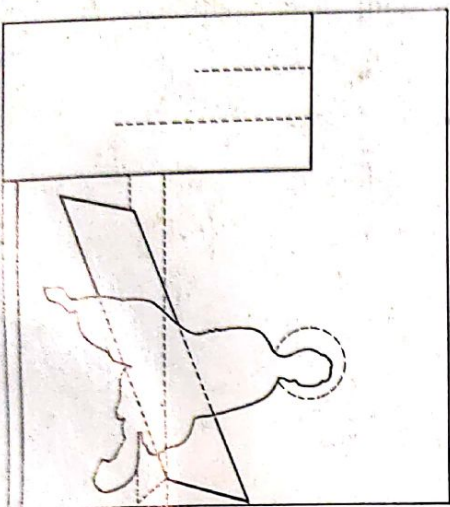


36

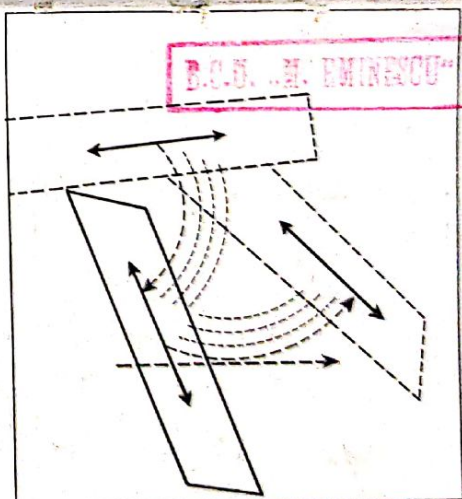


X

37

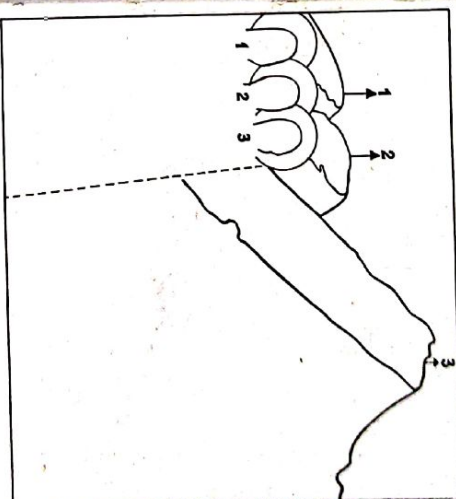


38



B.C.D. „M. EMINESCU” IASI

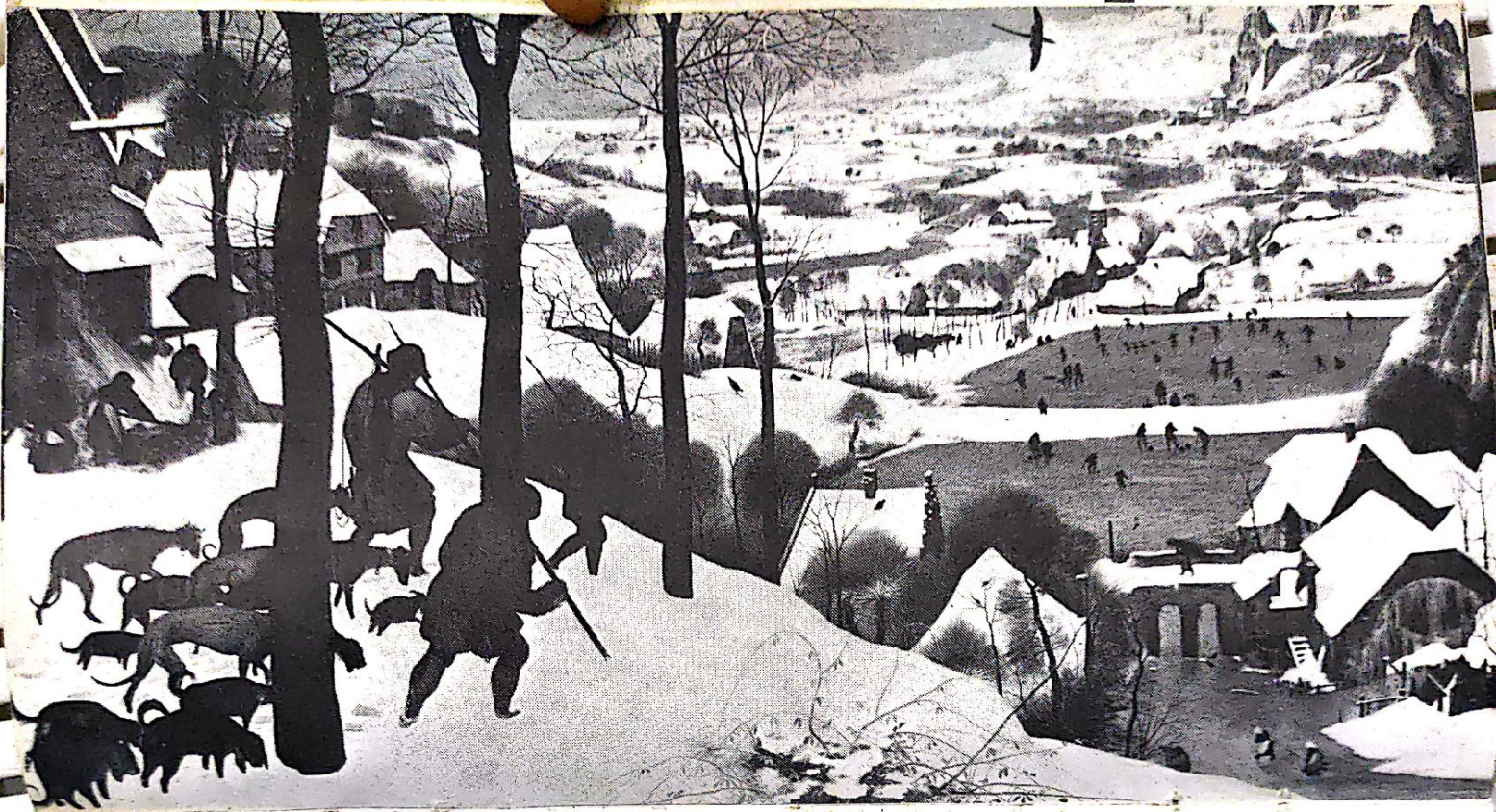
39



40. Ambrogio Lorenzetti (? —1348).
Vederea unui castel
pe malul mării.
Sienna, Pinacoteca.
Foto Held.



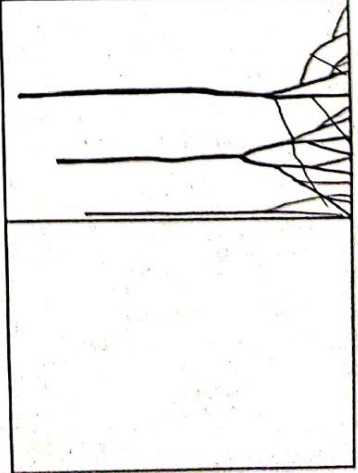
X



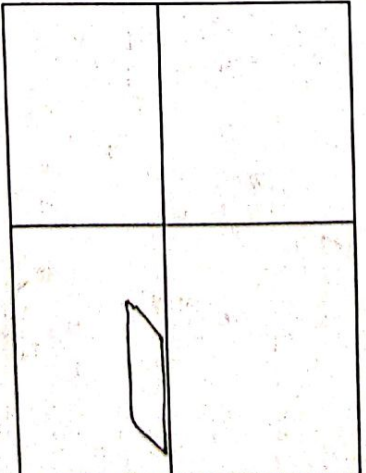
B.C.U. „M. EMINESCU“

41 Pieter Bruegel (1525/1530—1569), Vindicta in zepodá, Viena, Kunsthistorisches Museum, Foto Meyer K. G.

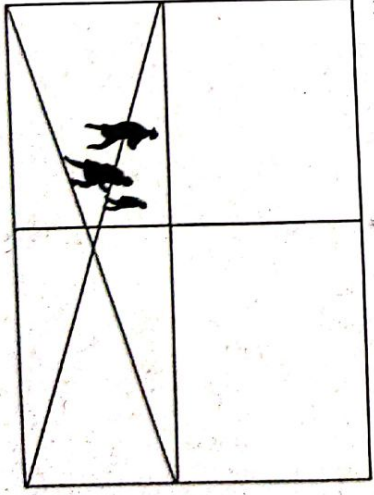
42



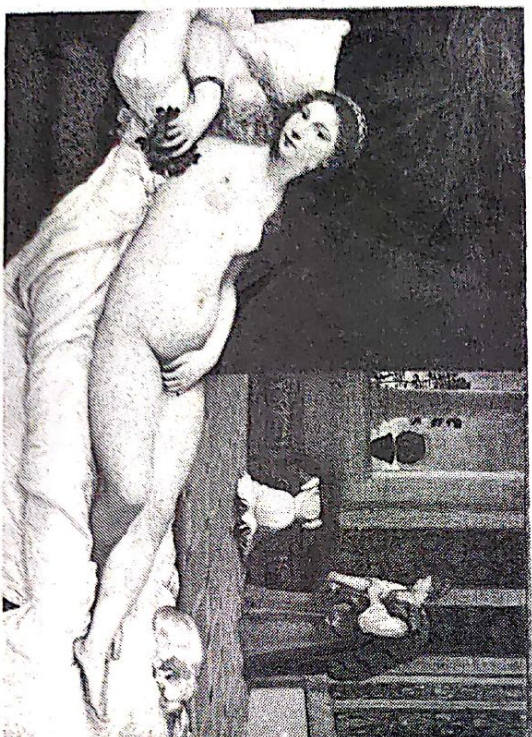
43



44

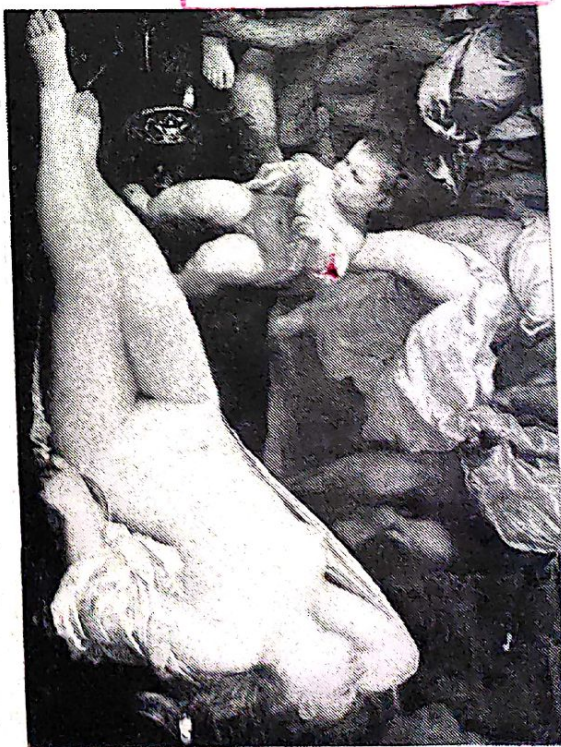


45. Titian (1480/1490—1576). *Venus adormită*. Dresda, Stat-
liche Gemäldegalerie. Foto Staatliche Gemäldegalerie.

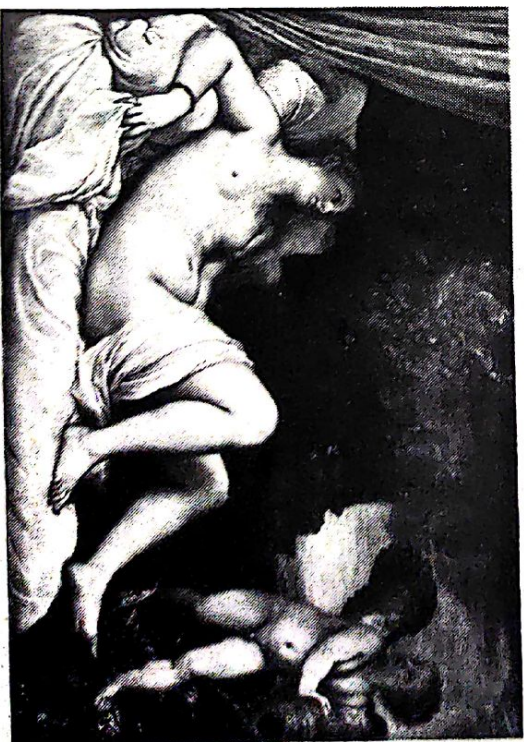


46. Titian (1480/1490—1576). *Venus din Urhina*. Florența,
Uffizi. Foto Held.

B.O.N. 5. F.M. 1480-1576

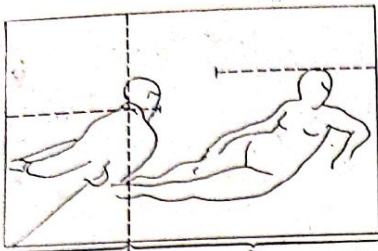


47. Titian (1480/1490—1576). *Bacanală*, detaliu. Madrid, Mu-
zeul Prado. Foto Held.

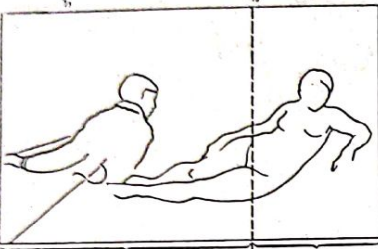


48. Titian (1480/1490—1576). *Dance*. Neapole, Muzeul Na-
țional. Foto Anderson-Giraudon.

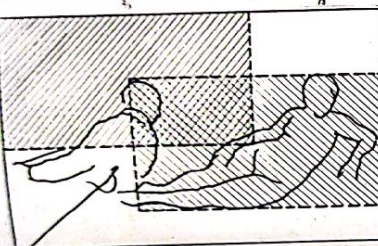
50



51



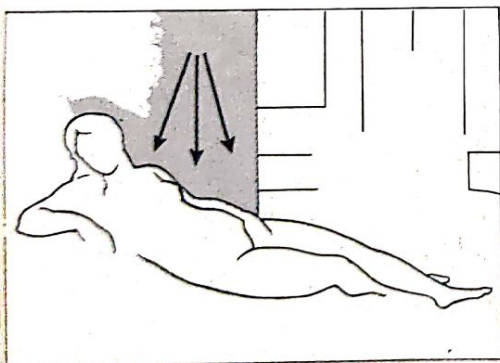
52



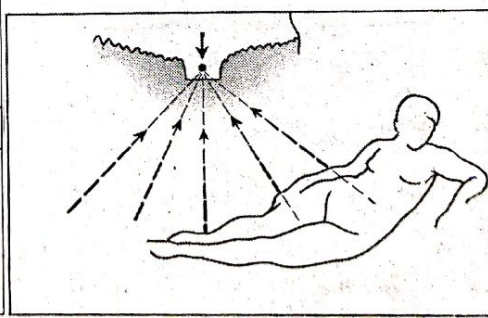
49. Tițian (1480/1490—1576). *Venus și muzica*.
Madrid, Muzeul Prado. Foto Held.

X

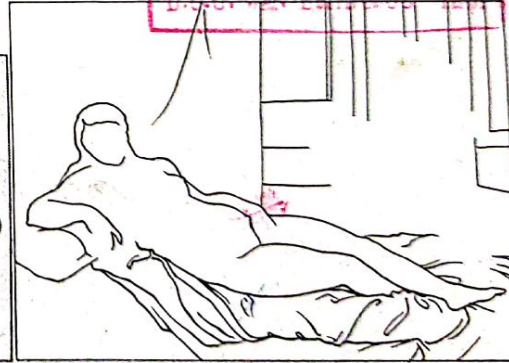
53



54



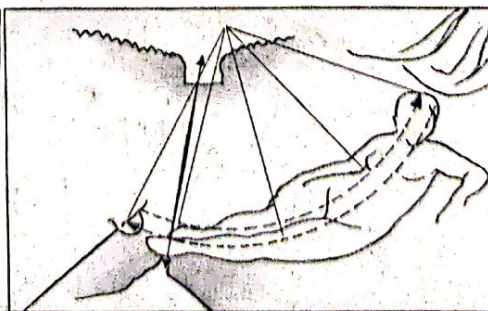
55



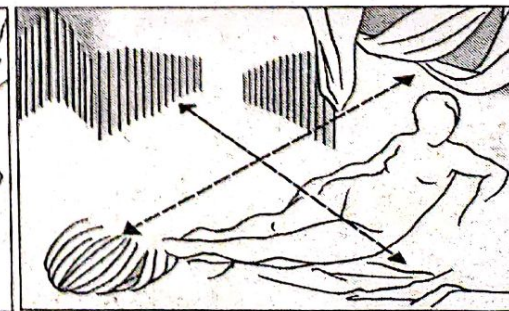
56



57



58



59, Auguste Renoir (1841—1919). *Loja*. Londra, collezione Courtauld. Foto Held.

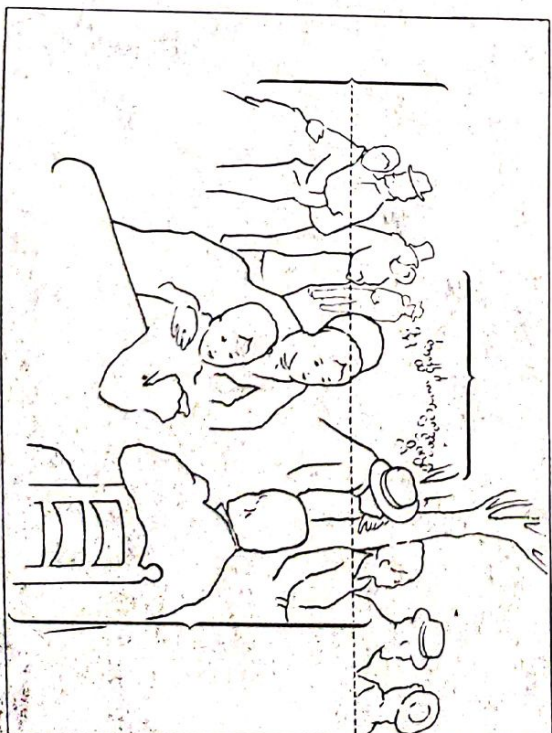


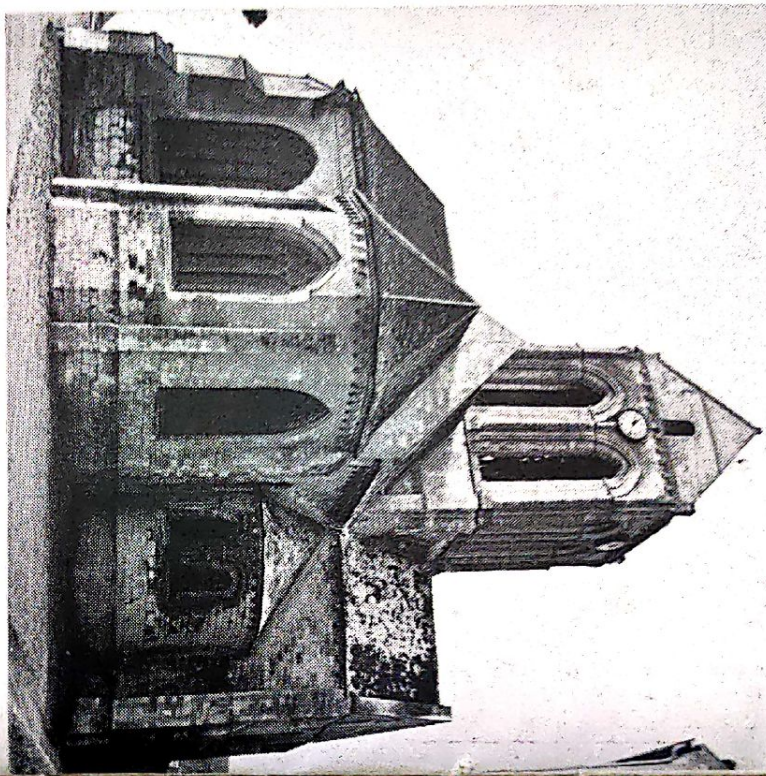
B.C.N. J.M. EMINESCU 1-81

60

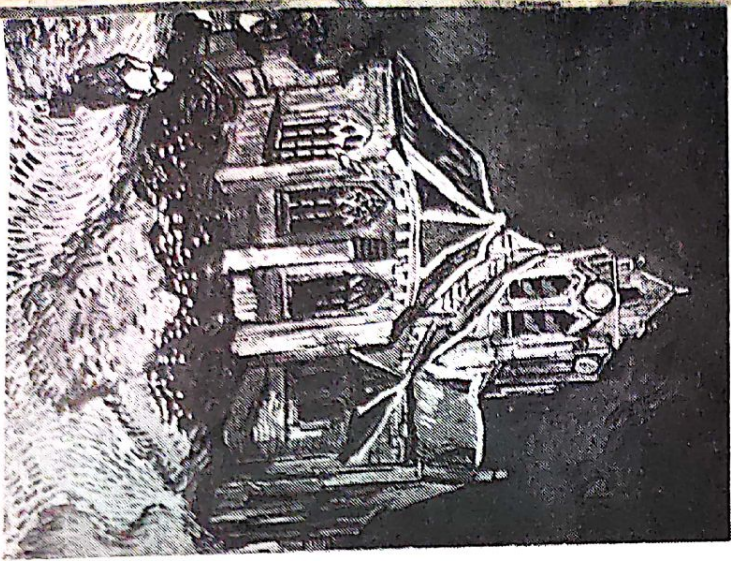


61



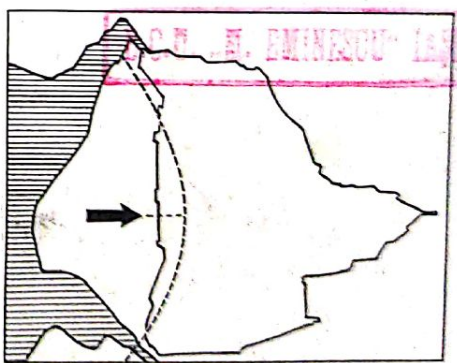
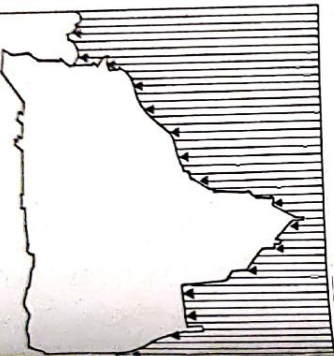


62. Biserica din Aversa, fotografie. Foto Ivan Bettea, Prilly.

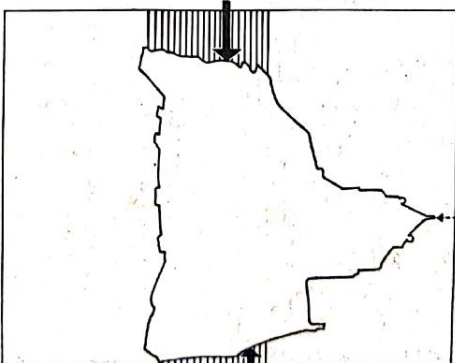


63. Asemănările cu fotografia sint trapanate. Și totuși, din tablou se ridică o voce care nu îi aparține decât lui, aceea a lui Van Gogh.

64



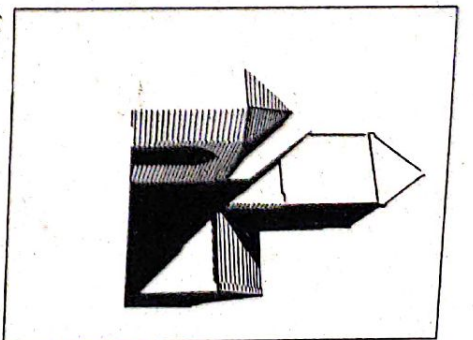
65



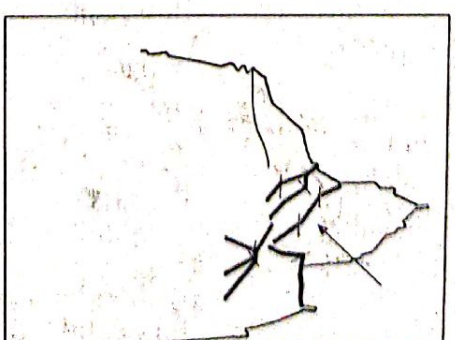
67



69



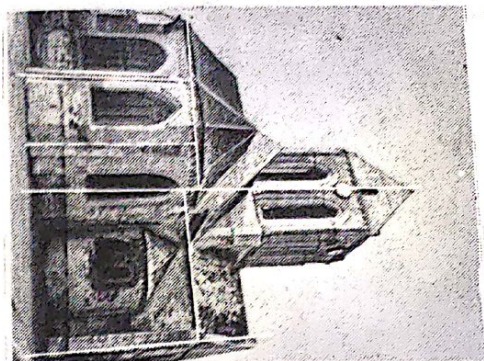
66



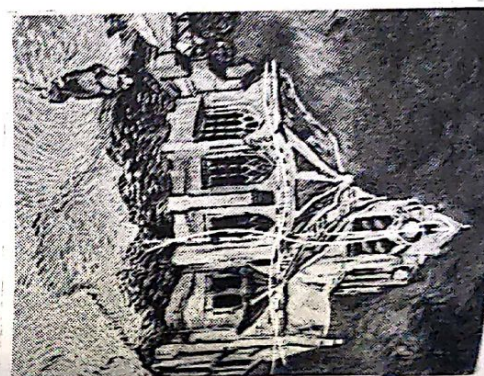
68



70



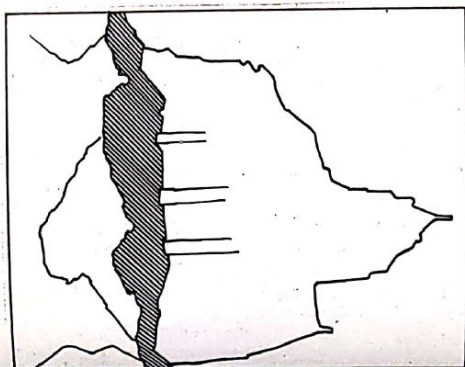
71



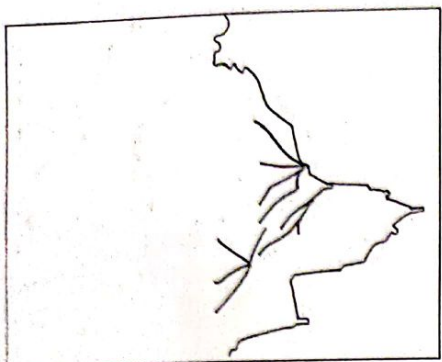
72



73



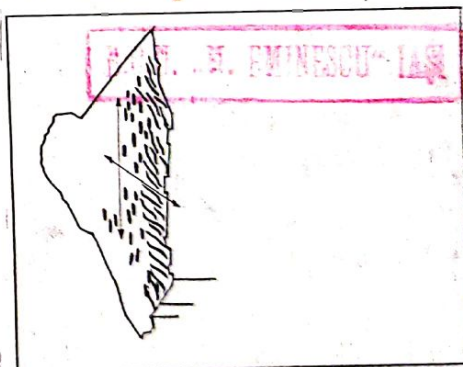
74



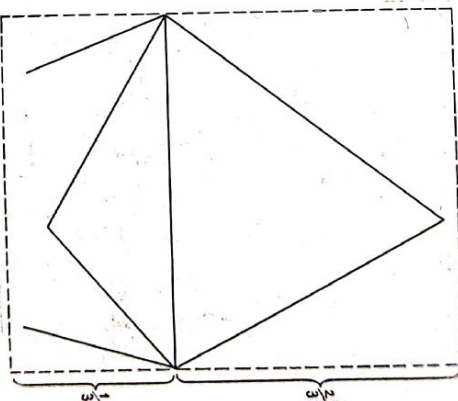
75



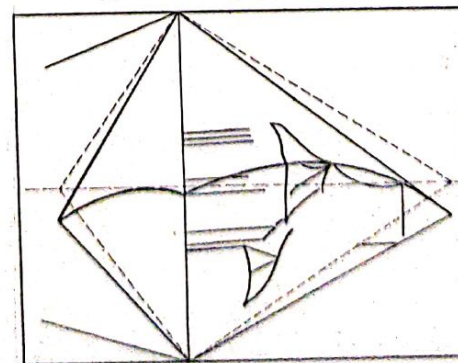
76



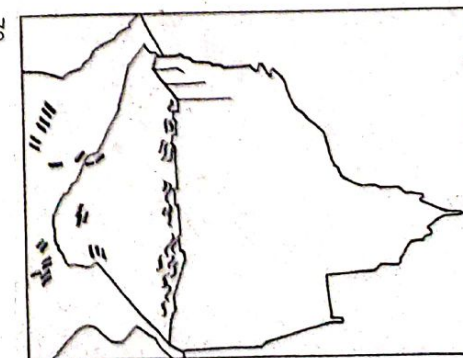
77



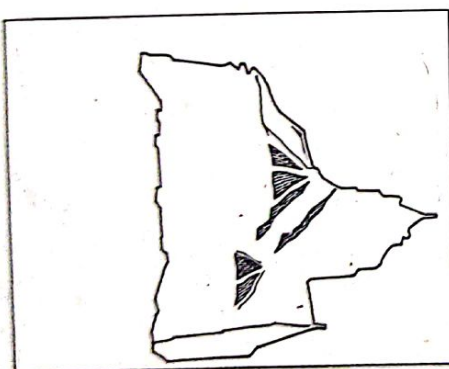
79



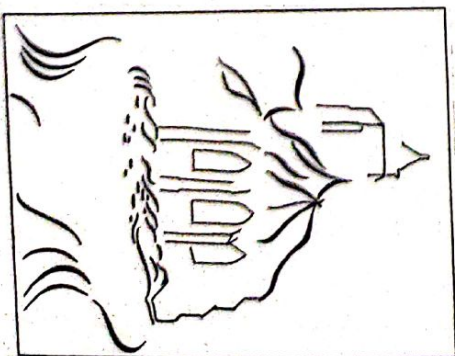
80



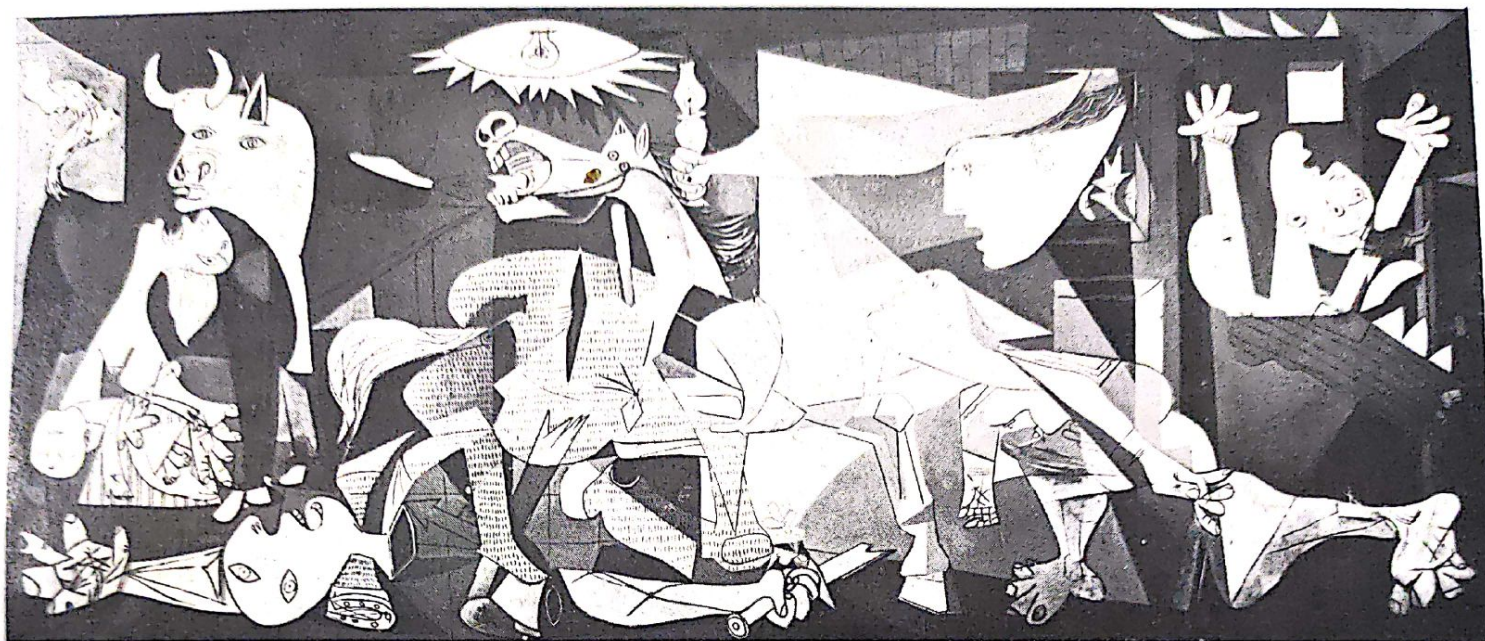
78



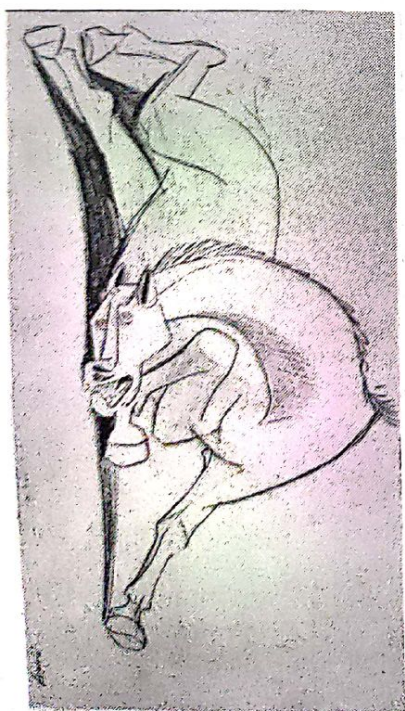
81



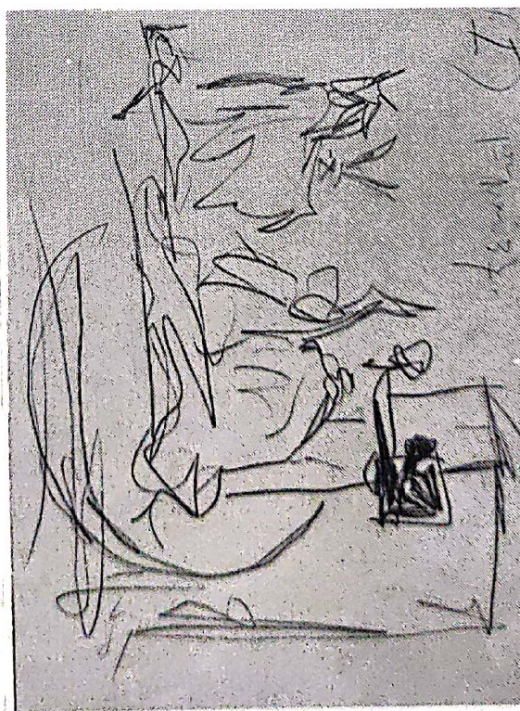
82



83. Pablo Picasso (1881—1973). *Guernica*. Colecția artistului. New York, Museum of Modern Art. Foto Held.

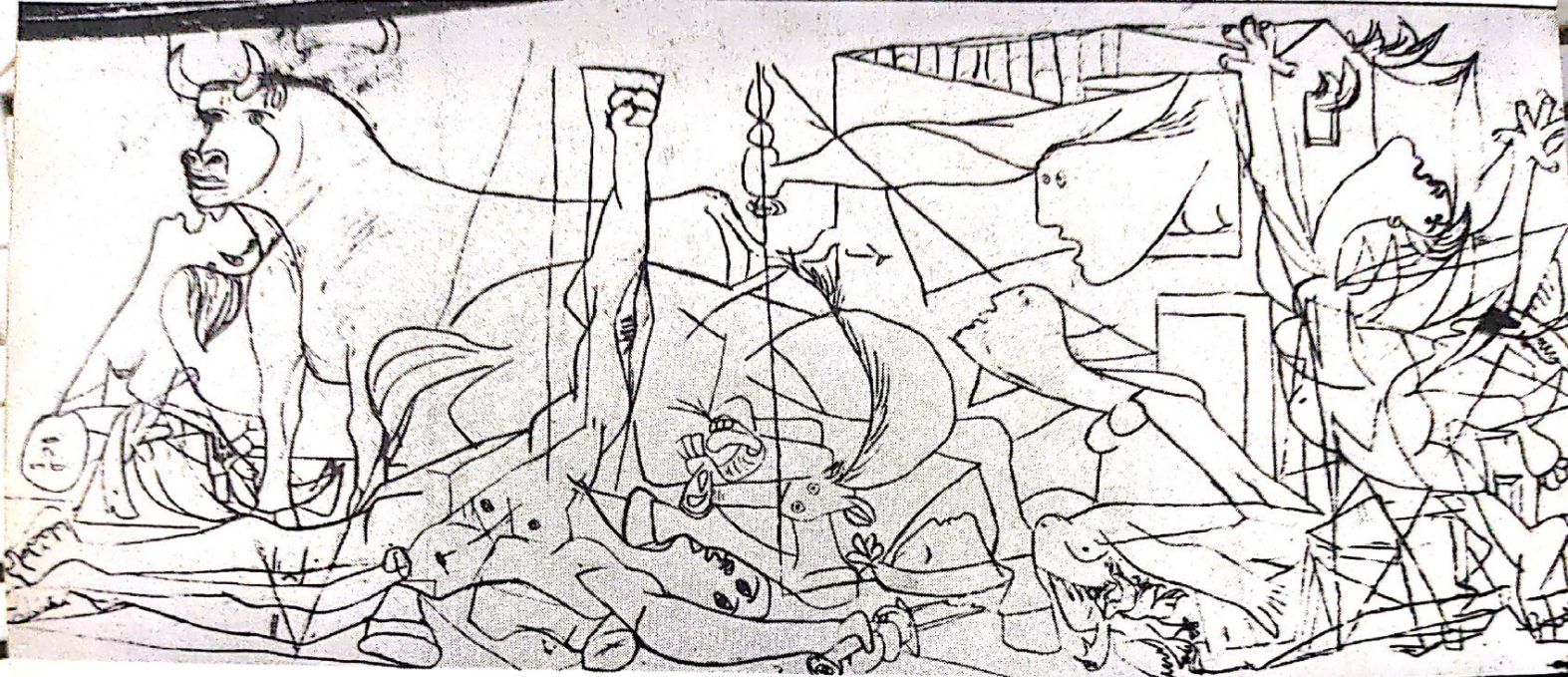


85. Pablo Picasso (1881—1973). *Al șaptelea desen în creion pentru Guernica*, 10 mai 1937.



84. Pablo Picasso (1881—1973). *Primul desen în creion pentru Guernica*, 1 mai 1937.

LIBRĂRIE EMINESCU- IASI



86. Pablo Picasso (1881—1973). *Guernica*, prima fază a compoziției, 11 mai 1937.

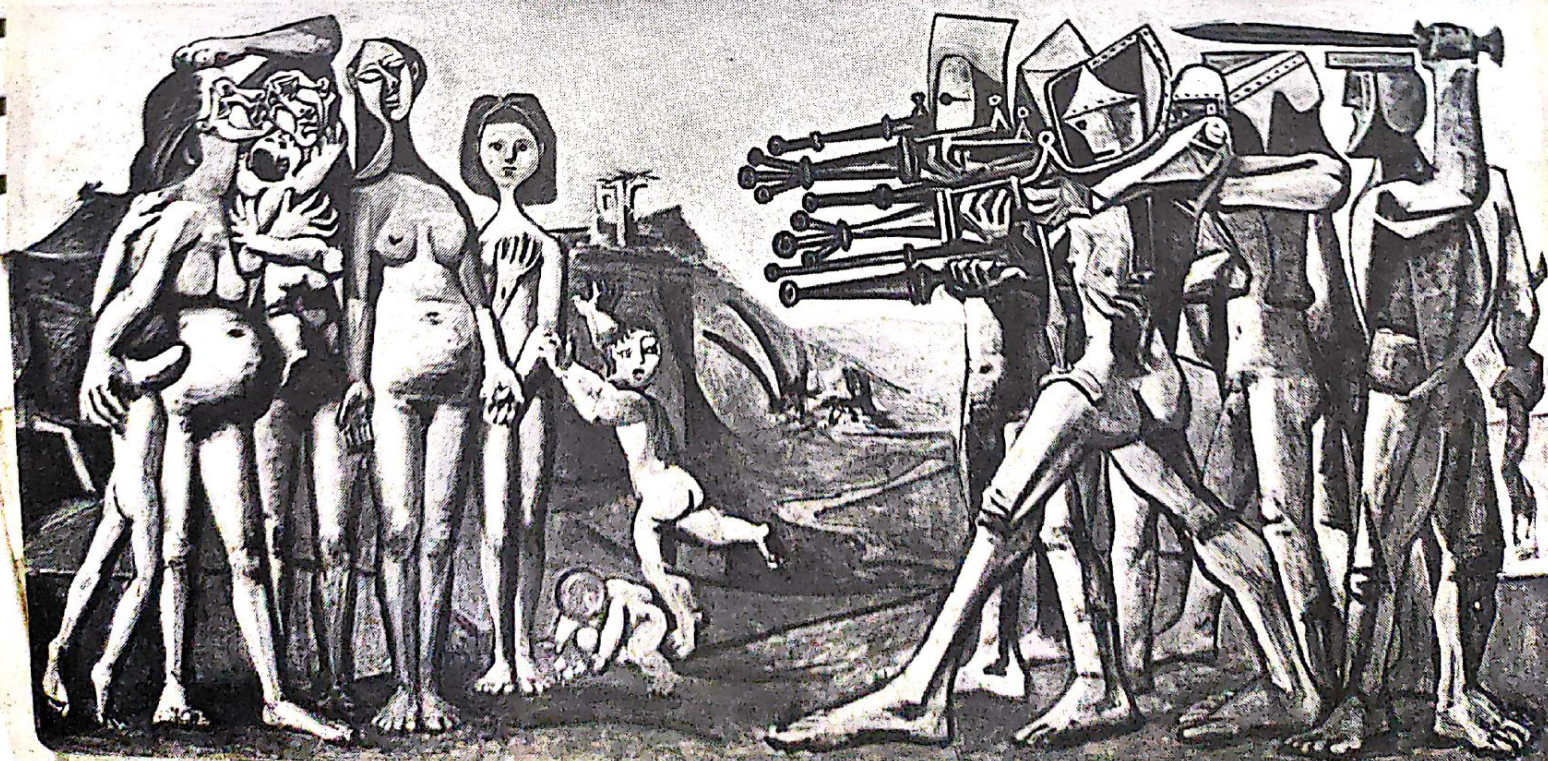


87. Francisco Goya (1746—1828). *Execuția din 3 mai 1808*. Madrid, Muzeul Prado. Foto Violet.

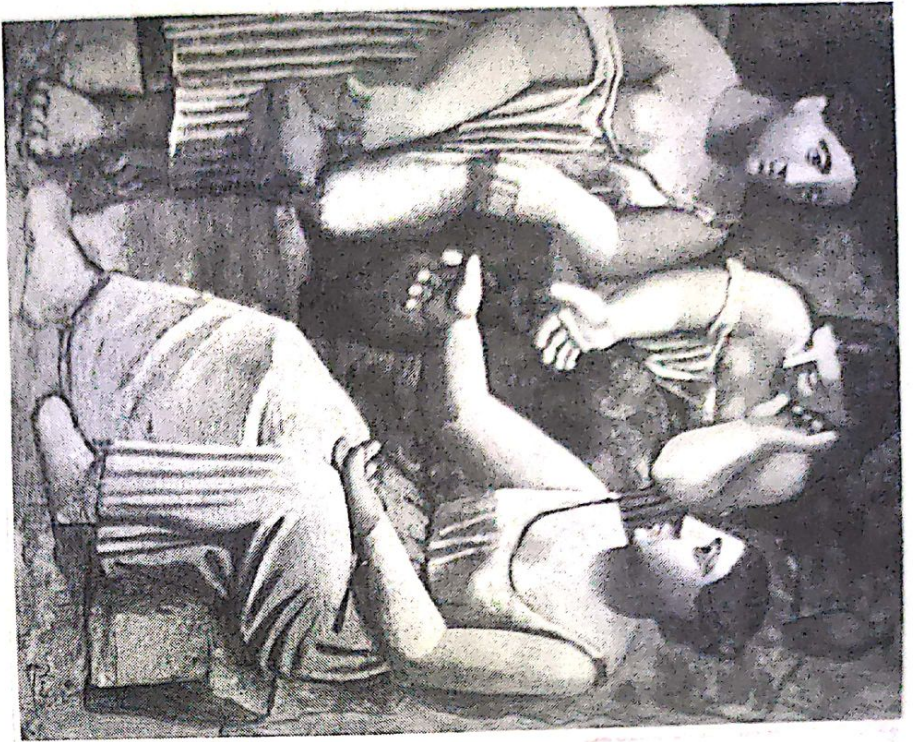
88. Francisco Goya (1746—1828).
Am văzut asta, stampă din De-
zastrele războiului. Foto Viollet.



89. Pablo Picasso (1881—1973).
Masacru în Coreea. Colecția ar-
tistului. Foto Marc Vaux.



B.C.D. S. ENINCEU- IASI



90. Pablo Picasso (1881—1973). *Trei femei la fântână*. New York, Museum of Modern Art. Foto Giraudon.

91



92

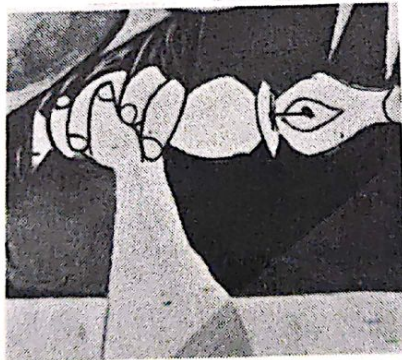


PICTURE ARCHIVE



93

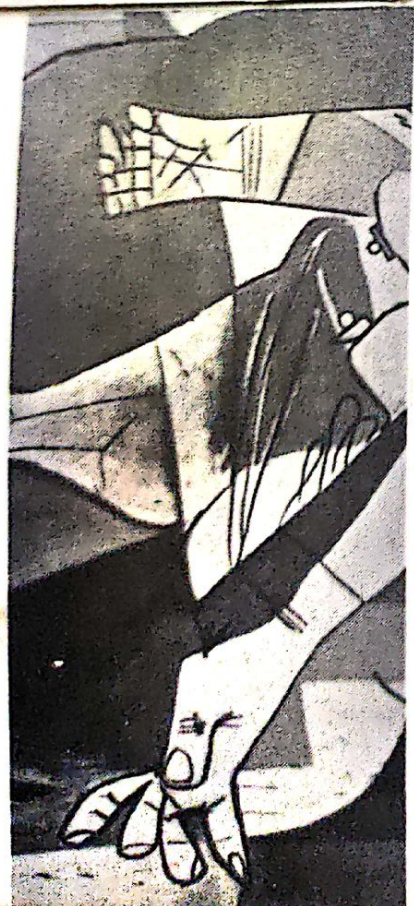
95



94



96

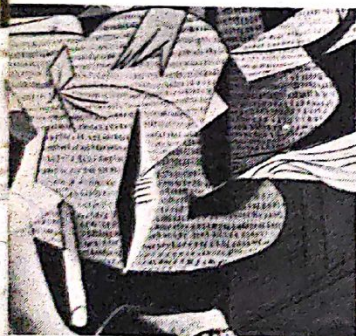




104



103



102



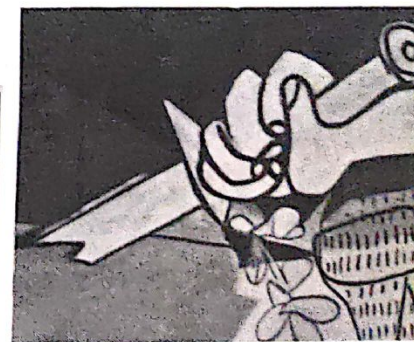
100



101



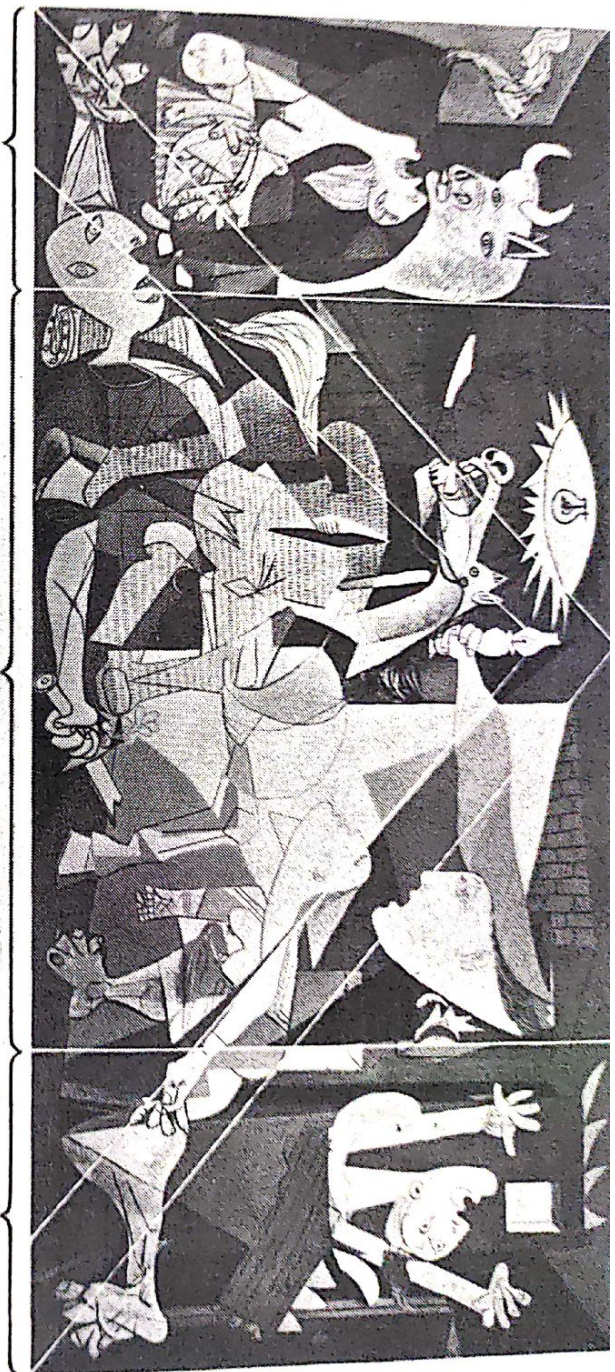
96



97



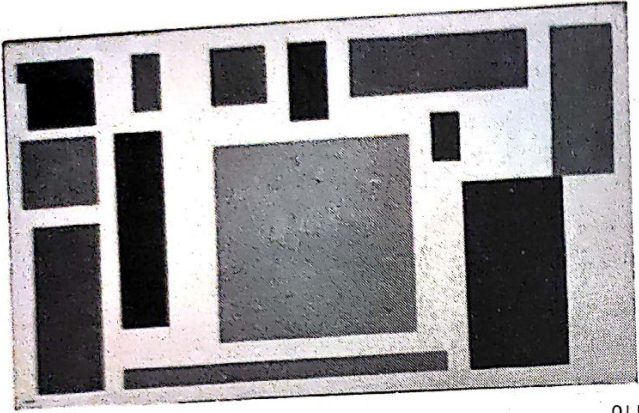
98



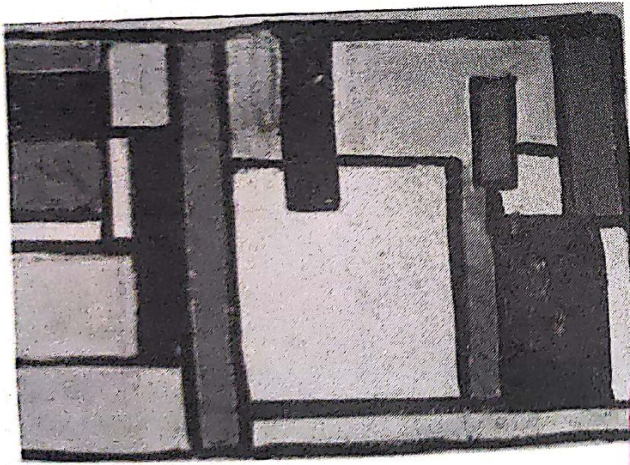
105. Scenă de masacru, dar cit de riguros compusă.
Pablo Picasso (1881—1973). *Guernica*, 1937.



106. Wassily Kandinsky (1866—
1944). *Acuarelă*, 1910. Paris, co-
lecția D-nei Nina Kandinsky.
Foto Galerie Maeght, Paris.



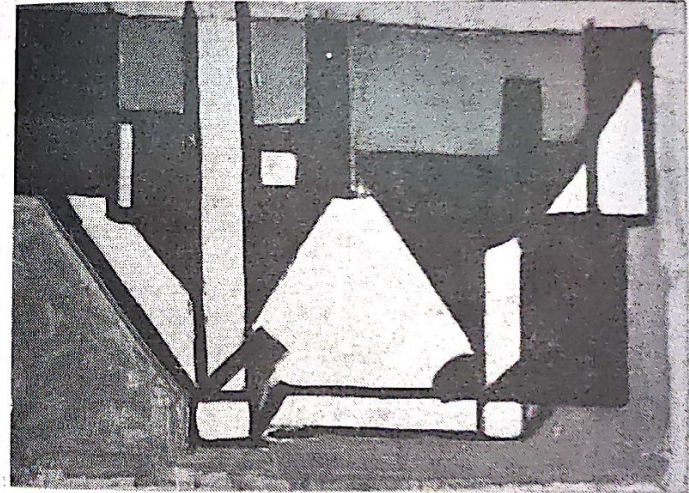
110



109

107—110. Theo Van Doesburg (1883—1931). *Voca abstracta*, 1916. Meudon. Foto D-na Van Doesburg.

THEO VAN DOESBURG 1883-1931



108



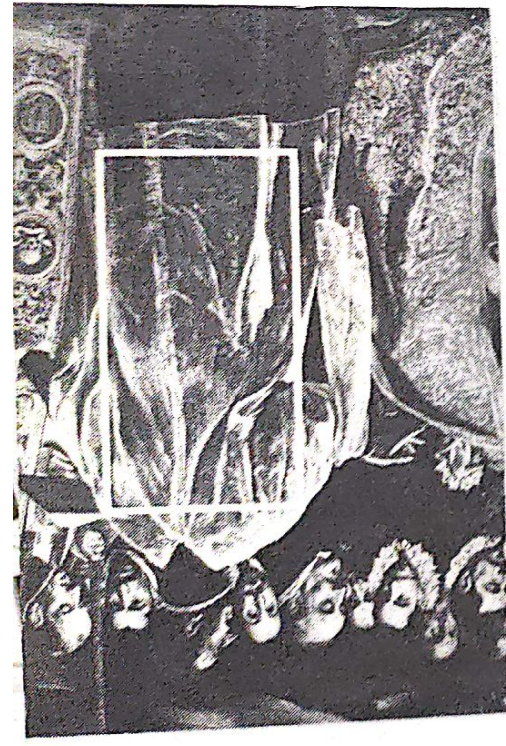
107



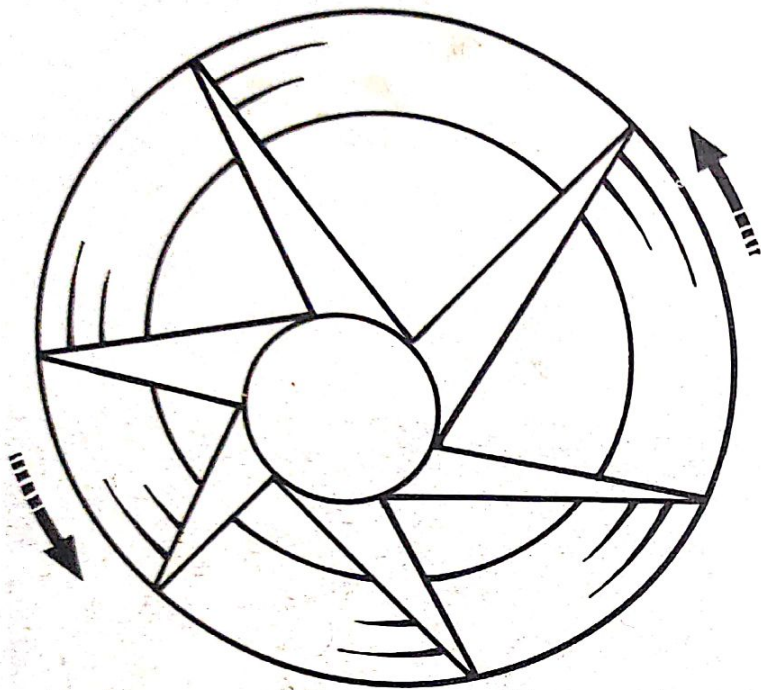
111. El Greco (1541—1614). *Immormintarea Contelui Orgaz*. Toledo, Biserica Santo Tomé. Foto Bulloz.



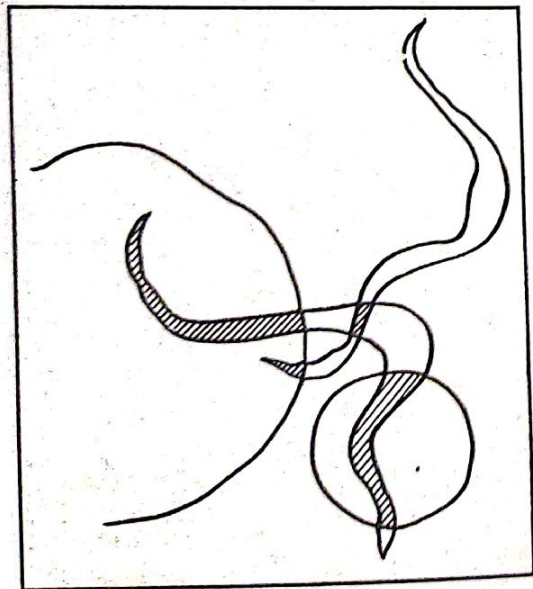
112/113. El Greco (1541—1614). *Immormintarea Contelui Orgaz*. Toledo, Biserica Santo Tomé. Montaj fotografic.



114. El Greco (1541—1614). *Immormintarea Contelui Orgaz*. Toledo, Biserica Santo Tomé. Montaj fotografic.



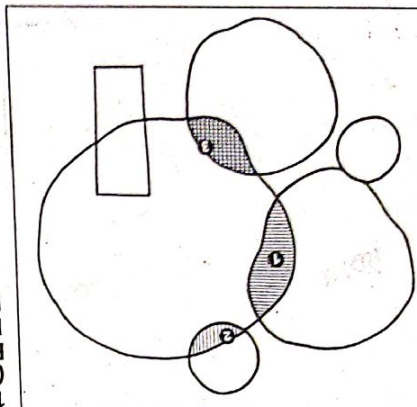
118



117



115. Wassily Kandinsky
Paris, colectia D-nei
(1866—1944), Miscare,
Lanlepece.



116

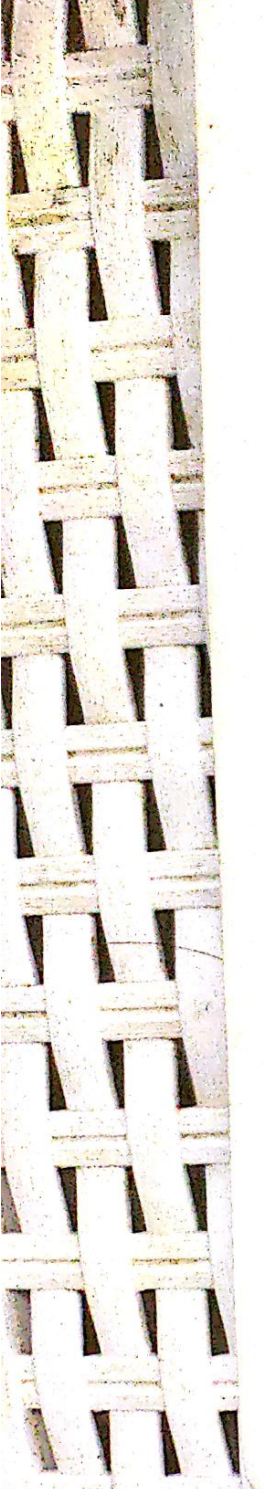
B.O. E. F. "MISCO" 1941



119. Artă romanică. Înlăurea lui Hristos și Misiunea evanghelică a apostolilor. Vézelay, timpanul, secolul al XII-lea.
Foto E. Janet-Lecaisne.

120. Paul Gauguin (1848—1903). De unde venim ? Ce simțim ? Încotro mergem ?
Boston, Museum of Fine Arts. Foto Bulloz.

B.C.U. "I. L. CARACUL" IASI





atribuie acest rol lituanianului Tchurlianis, care ar fi început asemenea căutări în 1906/1907. Pentru ceea ce ne preocupă, interesul este mai puțin acela de a fixa un nume sau o dată, cât acela de a cunoaște natura fenomenului. Or, din acest punct de vedere, se pare că pot fi distinse două etape : în prima, care merge de la 1910 până în jurul lui 1918, efortul pictorilor abstracti s-a manifestat mai ales printr-o *epurare progresivă a realului*, așa cum mărturisesc analizele lui Van Doesburg, cele ale lui Vantongerloo și primele lucrări ale lui Piet Mondrian. Cum s-a observat deja, spectacolul realității servește ca punct de plecare pentru o suită de abstracțiuni, până la compoziția care este termenul. În a doua etapă, care începe odată cu fondarea revistei *De Stijl* (1917) și mai ales cu publicarea articolelor lui Mondrian, *însăși abstracția servește ca punct de plecare* : „Inconștient, scria el într-un articol publicat mai târziu, dar care rezumă foarte bine gândirea sa, orice artist veritabil a fost totdeauna mai mult emoționat de frumusețea liniilor și a culorilor, de raporturile lor mutuale decât de ceea ce ele reprezentau... Conștient, dimpotrivă, el a urmărit forma obiectelor... Și totuși, inconștient, el făcea pete plane mărind tensiunea liniilor și purificând culoarea. Astfel că, de-a lungul secolelor el a dus progresiv cultura picturală până la excluderea formei limitate și a reprezentării particulare. În epoca noastră, arta s-a eliberat de tot ceea ce o împiedica să fie realmente plastică”. (New York, 1942, traducere de Michel Seuphor.)

Prima etapă corespunde cu așa-numita „artă abstractă”, cea de-a doua cu cea numită „non figurativă”. În realitate însă, chiar dacă procesul creator diferă în cele două perioade, el are în amândouă aceeași finalitate : „expresia picturală care să excludă orice amintire a realității”. Este ceea ce merită să fie evidențiat

pentru a înțelege această nouă formă de artă care, din acest punct de vedere, poate fi numită indiferent artă abstractă sau non figurativă.

WASSILY KANDINSKY

De origine rusă, el se naște la Moscova, la 5 decembrie 1866. Deși plăcându-i pictura „mai mult decît orice alt lucru”, el face înții studii de drept și de economie politică; abia la treizeci de ani rupe cu activitatea de intelectual pentru a se dedica în întregime artei. Instalat la München, lucrează cu fervoare. În 1898, un tablou de Monet, „Les Meules” îl frapează puternic: „Aveam impresia, spune el, că aici pictura era într-un anume fel subiectul tabloului și mă întrebam dacă nu s-ar putea merge mai departe pe aceeași cale. Începînd de atunci primeam icoanele rusești cu alți ochi, adică aveam ochi pentru ceea ce era abstract în această artă.” Numai după mulți ani însă de muncă aprigă va avea conștiința a ceea ce caută. Traversînd o perioadă impresionistă, apoi fovistă, Kandinsky călătorește, expune, și mai ales se maturizează, cînd o nouă experiență îi deschide brusc ochii. Iat-o așa cum o relatează Kurt Leonhard în cartea sa: *Augenschein und Imbegriff*¹: „Într-o zi, după ce lucrase în aer liber, Kandinsky se reîntoarce la atelierul lui de la Schwabing. Obosit de drum și căzut pe gînduri, se simțea ros de insatisfacție și îndoială: va ajunge vreodată să facă perceptibil misterul limbajului naturii? Pe pragul atelierului său fu obligat să se oprească, pradă, gîndea el, a unei halucinații: avea în fața lui un tablou necunoscut, cel mai frumos pe care îl văzuse vreodată. Nu recunoștea în el nici un obiect.

¹ Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Dar în armoniile, melodile de culori și de forme, izbuțnea feeria serilor de la Moscova, și magia muzicii, atât de mult timp căutată în van. Nu lipsea de aici nici forța răscolitoare a icoanelor rusești, nici limbațul picturii pure, a cărui posibilitate Monet îl făcuse s-o presimță. Era de fapt vorba de unul din propriile sale tablouri pus invers pe sevalet, în așa fel încât nu putea să-i recunoască subiectul.

A doua zi de dimineață, reasezat în poziția sa firească, tabloul își pierdu dintr-o dată tot farmecul, întrerupt de reprezentarea netă, fără mister a obiectelor cotidiene.

Atunci se formulă în spiritul lui Kandinsky întrebarea precisă, mult timp refulată: „Obiectele nu erau în pictura mea decât obstacole în calea efectului urmărit?”. Urmată imediat de această a doua întrebare: „Dacă am curajul de a îndepărta acesta obstacol, ce-ar trebui să pun în locul exigenței obiectului?”.

Răspunsul la prima întrebare a fost, în 1910, prima acuarelă „abstractă”.

Kandinsky joacă un rol determinant în mișcarea de la „Cavalerul albastru”, ale cărui două expoziții organizate la München în 1911 și în 1912, sînt, pentru viitorul picturii, adevărate evenimente. Retras în Elveția în timpul războiului, el revine la Moscova după revoluția rusă. Însărcinat cu funcții oficiale importante, el organizează numeroase muzee și fondează Academia de arte și științe. Reîntors în Germania, predă la Bauhaus, unul din focarele de artă cele mai fecunde între cele două războaie mondiale, închis în 1933 din ordinul guvernului nazist. Stăbilit la Paris, lucrează aici pînă la moartea sa survenită în 1944.

Aceste cîteva note n-au pretenția să schițeze o biografie, ci numai să evoce efortul unui om și căutarea unui artist, și unul și celălalt împlinindu-se cu prețul unei răbdări și a unei înfi-

nite reflecții. Căci tocmai în aceasta pare a consta caracteristica acestei opere: evoluția este lentă, fără modificări bruște, constant dominată de spirit critic. În felul lui Descartes, Kandinsky pleacă de la intuiția că tablourile lui se dezvoltă în „suită rațională“.

Note marginale pentru a aborda un tablou abstract

La o primă vedere nu există nici o legătură între o operă figurativă și o operă non figurativă, dacă n-ar fi, așa cum indică termenii, ireductibile una la cealaltă, cea de-a doua fiind negația primeia. Să nu se creadă totuși că este o inconveniență din partea noastră dacă punem aici în paralelă *Înmormântarea Contelui de Orgaz* și compoziția abstractă numită *Mișcare*. Pinza lui Greco este o capodoperă universal cunoscută; cea a lui Kandinsky nu numără decât câțiva admiratori. Dar nu vrem să ne ocupăm de ierarhizări. În ceea ce ne privește confruntarea acestor două tablouri trebuie să ne faciliteze abordarea redutabilei probleme a raporturilor între pictura numită „figurativă“ și cea numită „abstractă“.

111 Prin mijlocirea câtorva explicații, spectatorul descifrează fără greutate subiectul *Înmormântării Contelui de Orgaz*: jos, sfântul Augustin și sfântul Ștefan susțin corpul defunctului (miracolul este că doi sfinți poartă personal corpul defunct!); deasupra, inima contelui urcă spre cer, ghidată de un înger; și mai sus, Fecioara îi întinde mâna; la dreapta, deasupra norilor sfântul Ioan Botezătorul intervine în favoarea ei, pe lângă Hristos care domină scena în mijlocul îngerilor și sfinților. Compoziția se desfășoară conform fazelor unei povestiri; spectatorul urmărește pe etape ridicarea sufletului contelui la cer. Tabloul are deci o forță de elevație în fața căreia credinciosul se înclină cu respect.

Prin comparație, opera lui Kandinsky rămâne în mod straniu închisă. Ce reprezintă aceste linii care merg la împlinire, aceste cercuri hașurate, aceste panglici care dansează farandola? Și oricât am fi de răbdători sau de preveniți, nu sîntem departe de a ne imagina că este vorba de niște semne cabalistice, țșnite deodată dintr-o carte indecifrabilă sau dintr-un spirit care nu are decît îndepărtate raporturi cu al nostru.

Dar la o privire mai de aproape, diferențele nu sînt atît de radicale cum ar putea să ne facă să credem aparențele. *Immormântarea Con-
telui de Orgaz*, chiar dacă este o narațiune fără îndoială elevată și sublimă, ea există în primul rînd pentru noi ca tablou, și dacă atîta lume face în fiecare zi pelerinaje la Toledo, nu este numai pentru a venera miracolul, al cărui teatru a fost Biserica Sfîntul Toma, ci pentru a omagia „miracolul” al cărui autor este Greco și pictura.

Or, acest tabolu, ca orice tabolu dealtfel, este făcut din linii și culori reunite într-o anumită ordine. Din punct de vedere pur plastic, nu există deci diferențe esențiale între o operă „figurativă” și o operă „non figurativă”.

Ceea ce s-a schimbat este mai ales aspectul formelor. Dar această schimbare are un efect atît de considerabil asupra spectatorului încît acesta este tentat imediat să negligeze ceea ce este comun între cele două feluri de opere pentru a observa numai diferențele. Neglijență periculoasă care este însoțită de o deviație a vederii și apoi de o veritabilă deviație a spiritului.

Dar în ce constă această modificare? Dacă privesc un fragment din *Immormîntarea Con-
telui de Orgaz*, de exemplu preotul care se

112

113 pot să spun este că mă găsesc în prezența unei pete, a unui „teritoriu pictat“, unde se amestecă albul, griul și albastrul, cu calități de transparentă diferite, și unde apar linii drepte și curbe. Dacă pun acum la loc acest fragment în ansamblul personajului, îmi voi da imediat seama că este vorba de veșmântul alb pe care îl poartă preoții catolici la ceremoniile de cult. În aparență, nu există aici nici un mister, nimic altceva decât o operație de cea mai mare banalitate care constă din a pleca de la recunoașterea unei părți pentru a identifica întregul. Este ceea ce facem în fiecare clipă. Dar din momentul în care această operație este aplicată artei, ea se relevă plină de consecințe. În fond, ceea ce rămîne din fragmentul meu dacă-l consider izolat este numai „o pată“, ceea ce înseamnă că eu nu sînt tentat să-l raportez la un obiect, ci la suprafața pictată din care el este doar o parte. Cînd însă eu îl privesc în ansamblul tabloului îl raportez mai lesne la un obiect determinat, la veșmîntul preotesc, cel puțin la imaginea acestui obiect, fără să țin seama de existența sa ca „parte a suprafeței pictate“, sau cel puțin cedez tentației de a o uita. *Le spectateur își schimbă atitudinea pe parcursul contemplației după cum el consideră un anume fragment ca pe o parte a obiectului sau ca pe o parte a suprafeței pictate și întregul ca pe un ansamblu de obiecte sau ca pe un ansamblu de forme plastice.*

Stabilind acest lucru, pozițiile se definesc fără echivoc. Pictura figurativă este aceea care asamblează într-o anume ordine linii și culori pe o suprafață, în scopul de a crea un întreg capabil de o existență estetică și care în plus se referă la obiecte identificabile, reale sau ireale; formînd subiectul: femei, flori, stînci, îngeri, himere.

Pictura abstractă este aceea care asamblează într-o anume ordine linii și culori pe o supra-

față, în scopul de a crea un întreg capabil de o existență estetică, *excluzând orice referință* la obiecte identificabile, excluzând deci orice subiect în sensul obișnuit al acestui cuvânt.

În afară de ultima parte a frazei, cele două definiții sînt identice. A doua definiție merită totuși o explicație complementară. A spune că pictura abstractă exclude orice referință la obiecte identificabile nu înseamnă deloc că ea se lipsește de subiect, ci că această parte intergrăntă și necesară nu amintește prin nimic realitatea obiectivă.

Am învățat că valoarea oricărei opere figurative nu depinde de raportarea sa la un spectacol real sau imaginar ci de modul în care culoarea și liniile sînt dispuse în tablou în cadrul acestui spectacol. Altfel spus, valoarea *înmormîntării Contelui de Orgaz* nu depinde de miracolul care este figurat acolo, nici de prezența cerului deschis cu lumea sa de aleși în jurul Fecioarei și a lui Christ, ci de modul în care Greco a știut, cum se spune, să le gașeze acolo. Dacă, de exemplu, l-am scoate din tablou pe sfîntul Ioan Botezătorul, nu numai că ar apărea o gaură, pe care la rigoare am putea-o remedia prin prelungirea unui nor, ci întreg ansamblul compoziției s-ar dezechilibra : izolată, Fecioara ar face ca întreg tabloul să încline spre stînga ; registrul inferior și-ar pierde stabilitatea terestră ; cerul și-ar pierde axa. Știm că valoarea plastică rezultă dintr-o necesitate internă a formelor, a tuturor formelor.

Din acest moment este clar că orice operă abstractă este susceptibilă de a avea o valoare plastică în aceeași măsură cu o operă figurativă. Este suficient, într-adevăr, ca formele din care ea se compune să se supună acestei exigențe interne al cărei efect asupra spectatorului este acela de a-i apărea ca un tot indisolubil și nu ca o adîiție de elemente.

Dar dacă pictura abstractă este susceptibilă de a accede la o valoare plastică, la fel ca și pictura figurativă, ne-am putea teme că ea rămâne numai la nivelul decorativului și că astfel îi sînt refuzate orice semnificații umane profunde în același timp misterioase și revelatoare, pe care marile opere, după cum am văzut, le implică? Problema ar fi aceasta: cînd Greco pictează *Înmormîntarea Contelui de Orgaz*, el face în primul rînd o operă în care admirăm jocul liniilor și al culorilor, mai ales lumina, care animă tabloul cu o linpezime cerească; dar opera semnifică pe deasupra ceva care poate fi simțit, și a cărei expresie poate fi descrisă. Nimeni nu se îndoiește de misticismul care emană din acest tablou.

În pictura figurativă deci caracterul operei este totdeauna legat, pe de o parte de figurare, pe de altă parte de stilul artistului. Altfel spus el este rezultatul unui dublu aport: acela al lumii „exterioare” și cel al lumii „interioare”. În *Înmormîntarea Contelui de Orgaz*, artistul combină personajele și obiectele, cavaleri, îngeri, sfinți, făclii, nori, cu înclinația sa mistică care îi este proprie și pe care o exprimă prin mijlocirea artei sale de pictor. În așa fel încît obiectele „exterioare” se asimilează în forme și *figurarea, încorporîndu-se în artă, devine o forță constitutivă.*

Dar cum este posibil să exprimi o idee sau un sentiment în afara unei figurări care s-o expliciteze și să o susțină? Aici intervine originalitatea revoluției operată de abstracționism. Tradițional, linia, culoarea, pata, sînt considerate ca *mijloace* de expresie care se asociază cu folosirea figurativă: galbenul figurează aici mîitra, dincolo flacăra. Or, pictorul abstract își dă seama că în loc să asocieze liniile și culorile folosite figurativ, adică să le pună în serviciul unui subiect „exterior”, *ar fi*

cu putință să le considere pe ele însele ca subiectul picturii. Ceea ce ar însemna să spunem că liniile și culorile, deși rămân „mijloace” de expresie ca în pictura clasică, se substituie „magazinului de imagini” care este natura, pentru a deveni chiar ele propriul lor „furnizor” neavînd alt scop decît pe ele însele. Acesta este, în toată rigoarea sa teoretică, primul postulat al picturii abstracte sau non figurative; pictura „pură” cum ar trebui mai degrabă să spunem prin analogie cu poezia pură care va cunoaște același destin, anunțat de Baudelaire, unul dintre analiștii cei mai perspicaci ai spiritului modern¹.

Desigur, numeroase compromisuri sînt de altfel posibile, care nu vor proba decît că nu avem de-a face cu două lumi închise. Totuși noutatea picturii abstracte nu trebuie să fie diminuată, nici confundată cu arta abstractă decorativă de odinioară. Este o altă formă de gîndire plastică, pe care epoca noastră a pus-o în lumină. Dar sîntem departe de problemele stilizării.

Dar aceasta poate avea un sens? Da, cu condiția de a *descoperi un nou mod de expresie*.

Așa precum cuvîntul, pentru a urma exemplul nostru, în afară de faptul că desemnează ceva, este în același timp încărcat cu o rezonanță pe care nu o datorează obiectului des-

¹ „...O grămadă de oameni își imaginează că scopul poeziei este o învățătură oarecare, că ea trebuie, fie să întărească conștiința, fie să îndrepte moravurile, fie în fine să demonstreze ceva util... Poezia, pentru cel care vrea să coboare în el însuși, să-și întrebese sufletul și să-și reînprospăteze amintirile de entuziasm, nu are alt scop decît *El însuși*; ea nu poate avea altul, nici un poem nu va fi alt de mare, alt de nobil, alt de veritabil, demn de numele de poem, ca acela care va fi scris numai pentru plăcerea de a scrie un poem”. (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, apărute în 1857). Sublinierea autorului.

nat ci propriei sale alcătuiți fonetice¹. Nu este vorba de a sistematiza aceste observații, ci de a constata că, prin analogie, *culori, linii și pete, renunțând la funcția lor de desemnare (funcția figurativă), pot fără să piardă nimic din calitatea lor sugestivă proprie, să facă din ea fundamentul unei noi expresii*. Acesta este al doilea postulat al picturii abstracte.

Nu este vorba de a spune că pictura se confundă cu muzica, ci de a înțelege cum elementele plastice pot să-și combine calitățile non figurative într-un tot multiplu și divers după un sistem de notație care îi aparține. Ca

¹ Kandinsky analizează acest fenomen cu atâta pătrundere încît cităm pasajul în întregime: „...Cuvîntul este un sunet interior. Acest sunet corespunde, în parte cel puțin (și poate în primul rînd), cu obiectul pe care îl desemnează. Dacă nu vedem obiectul în sine, dacă auzim numai cuvîntul, se formează în creierul ascultătorului o reprezentare abstractă, obiectul dematerializat, care provoacă totodată în „inimă“ o vibrație. Așa cum arborele preeriei, verde, galben, roșu, nu este decît un „caz“ material, o formă fortuită, materializată a arborelui pe care îl simțim în noi cînd auzim pronunțîndu-se cuvîntul arbore. Folosirea judicioasă a unui cuvînt (în sensul poetic), repetarea interioară necesară a acestui cuvînt, de două ori, de trei ori, de mai multe ori la rînd nu amplifică numai rezonanța sa interioară: pot apărea astfel alte puteri ale cuvîntului. Un cuvînt repetat, jocos la care tinerilor le place să se dedea și pe care îi uită apoi, sfîrșește prin a pierde orice referință la sensul său exterior. Valoarea abstractă a obiectului desemnat dispare; rămîne numai „sunetul“ cuvîntului. Acest „sunet pur“, pe care noi îl percepem probabil inconștient odată cu obiectul real sau care a sfîrșit prin a deveni abstract. Dar atunci sunetul său apare în primplan pentru a exercita o impresie directă asupra sufletului. Sufletul suferă o vibrație încă mai pură, mai complexă, așa zice aproape mai „supranaturală“ decît emoția pe care poate să i-o dea sunetul unui clopot, sunetul unei corzi întinse, căderea unui tablou, etc. Cuvîntul are în consecință două sensuri, un sens imediat și un sens interior. El este materia pură a poeziei și a artei, singurul material de care arta se poate servi, și grație căreia ajunge să atingă suflete...”. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art*. Sublinierea autorului.

și pictura figurativă, pictura abstractă își propune să ne facă să simțim ceva creînd o nouă organizare care să ne pună în contact cu misterul existenței noastre. Una ajunge aici prin exprimarea unui subiect care se sprijină pe o imagine figurativă, cealaltă ajunge aici prin exprimarea unui subiect care, *fără să înceteze de a fi o imagine*, renunță la calitățile figurative pentru a-și asuma resursele interne ale limbajului.

Pictura abstractă va uzurpa definitiv pictura figurativă sau, după cum insinuează unii, este chiar ea sortită unei apropiate dispariții? Sistem incapabili să răspundem. Dar că o revoluție este gata să se producă, în schimb, nimeni nu poate contesta. Și dacă operele valabile tind să corespundă exigențelor unei sensibilități noi, e de datoria noastră să prevenim neînțelegerile, încercînd să arătăm pe ce se bazează legitimitatea acestui nou limbaj.

MISÇARE

Kandinsky a pictat acest tablou în 1935. Pe-rioada „Bauhaus” care îl precede corespunde unei cercetări esențialmente geometrice. În ultima sa perioadă, cea de la Paris (1933—1944), artistul renunță progresiv la construcțiile geometrice pentru a inventa o lume de forme care îi sînt în mod particular proprii. Tabloul pe care îl studiem este unul din acelea care marchează trecerea de la o epocă la cealaltă. Este vorba de un ulei pe pînză de dimensiunile : 1,16 X 0,89 m ; face parte din colecția Doamnei Nina Kandinsky.

STUDIUL OPEREI

Deja la o primă vedere, diferențele între pictura figurativă și pictura abstractă sar în ochi; nici un obiect, nici un spațiu, nici o lumină, pe scurt, nimic din ce ar putea fi recunoscut, nimic familiar. Desigur, identificăm forme :

pete, tot felul de panglici, de cercuri, specii de grile, dar cuvintele „felul”, „specii” arată foarte bine caracterul aproximativ al acestei identificări. De fiecare dată când încercăm să reducem elementele tabloului la ceva cunoscut, nu reușim decât pe jumătate; forma lor ne scapă pînă la urmă, prin ceva, ca și modul lor de a se grupa.

Acest lucru este foarte important. Cînd examinăm pielea minii la lupă, sau o frîntură de plantă, ochiul este surprins; totul pare altfel. Dar, constatăm imediat că surpriza are limite. Ca orice elemente ele sînt simultan modificate în funcție de condițiile în care se produce perceperea, dar în ciuda schimbării produse și-ritul rămîne sensibil la o anume întocmire generală care subzistă în filigran și care permite identificarea.

Nimic de acest fel aici: tabloul lui Kandinsky nu este mai mult „o vedere care mărește” decât „o vedere care reduce”. Elementele care-l compun se raportează la pictură și nu la natură. Nici microscopul, nici telescopul nu intervin în viziunea pictorului.

Această punere la punct este necesară pentru a preveni tendința care există uneori de a crede că progresul influențează direct arta. Desigur, știința nu-i rămîne străină, dar ea nu se poate manifesta decît prin sensibilitatea creatoare a omului.

În fața acestui tablou care nu întreține cu adevărat nici o relație cu realitatea vizibilă, problema care se pune, mai degrabă, este aceasta: această operă are ea un sens, o valoare? Cum să procedăm pentru a le descoperi?

Analiza pe care am făcut-o mai devreme ne-a condus la stabilirea unei serii de negații: nici un obiect, nici un spațiu, nici o lumină. Trebuie totuși să observăm că aceste negații nu au un sens absolut. De fapt această pînă nu este nici un haos, nici vidul. Negațiile pe care le-am enunțat *nu au decît un înțeles relativ*,

ceea ce înseamnă că aici nu avem obiecte, spațiu și lumină, în sensul în care aceste cuvinte indică elemente ale realității cu care ne-am obișnuit.

Or, în afară de raportarea la această realitate, constatăm că formele nu lipsesc deloc; sînt chiar ușor de urmărit și de clasat:

- mari pete pline în formă de cercuri neregulate, mov maron, verzi, albastre;
- forme geometrice goale, amintind de cadranele ceasurilor, de zăbrele, de cuști;
- forme geometrice pline; dreptunghiuri, discuri;
- puncte multicolore de grosimi diferite;
- tot felul de panglici, în genul benzilor de hîrtie decupată; întregul organizat pe un fond maron.

Am avansat cu ceva? Nu, dacă este vorba de o simplă inserare, dealtfel incompletă; dar aceste forme, după cum vom constata imediat, nu sînt nici eteroclite, nici aruncate la întîmplare pe pînză, ele *întrețin raporturi între ele*.

Iată exteriorizarea plastică a unora dintre aceste raporturi:

- raporturi de *plinuri* (pete) și de *goluri* (figuri hașurate);
- raportul între figurile geometrice și cele *non geometrice*;
- raportul între *gros* (pete, discuri) și *subțire* (panglici, fire);
- raportul între *mic* (puncte) și *mare* (pete);
- raportul între *lung* (panglici) și *scurt* (puncte);
- raportul între *dens* (petele) și *risipit* (micile puncte);
- raportul între *opac* (petele pline) și *translucid* (halou de pete intersectate).

Aceste relații devin încă mai vizibile printr-o altă suită de raporturi bazate de data aceasta pe culoare: cinci pete generatoare se degajă din fond, dar în loc să se confunde unele cu altele, observăm că ele își schimbă culoarea

interferind. Astfel încît spațiul 1, cuprins între roșu și albastru devine violet; spațiul 2, cuprins între roșu și verde devine verde bleu; spațiul 3, cuprins între roșu și cafeniu verde devine bleu gri. Nu este vorba deci de o simplă suprapunere, ci de o *interacțiune* plastică.

117

Panglicile au din acest punct de vedere același destin. Să luăm, de exemplu, panglica din extremitatea stîngă: nu numai că ea își schimbă forma, se subțiază asemenea unui gigantic infuzor, dar de fiecare dată cînd traversează un alt element, culoarea ei se modifică, fie prin transparență, fie prin suprapunere. Grație acestui mimetism, în același timp pasiv și activ, care nu ne apare decît la o privire atentă, ne dăm seama că, la fel ca și petele generatoare, panglicile se unesc între ele plastic. Ele nu sînt simple fragmente risipite, ci o substanță fluidă și ductibilă, cu izbucnirile, punctele de articulație și zonele sale de trecere. Astfel, petele și panglicile, pentru a ne opri numai la aceste exemple, compun o veritabilă textură.

Și iată că se verifică, cu această ocazie, o primă condiție a picturii abstracte, pe care trebuie s-o subliniem: deși fac abstracție de obiectele cunoscute, elementele tabloului sînt susceptibile de a obține o *consistență plastică* și de a acționa asupra spectatorului ca un *tot coerent*.

Chiar dacă lumina a dispărut, putem afirma că ea este totală absență aici? Desigur, nu mai este vorba de iluminarea naturală sau transpusă, dar nu numai că culorile nu se confundă, dar nu există nici un dubiu între tonurile deschise și cele închise. Astfel că, fără să fie vorba de profunzime sau de volum, nu putem să nu observăm tot ce spațiul îi datorează. Spațiul care nu corespunde cu nimic din ceea ce știm despre spațiul din pictura clasică; nici o linie de orizont, nici un racursi, nici un punct de fugă; cubul Renașterii nu mai există! Totuși, fără a putea vorbi chiar de o perspectivă aeriană, am văzut că unele elemente trec

„pe deasupra”, altele trec „pe dedesubt”, deci că există în locul distanței un interval între forme. Lipsită de limite în înălțime și adîncime, ea și lipsită de limite marginale, lipsită totodată, pare-se, de axe de referință în sus și în jos, la dreapta și la stînga, acest spațiu nu este lipsit de o trimitere la întinderea cerului a cărei profunzime este perceptibilă nu prin raporturi de distanță, ci prin progresia maselor luminoase tinzînd spre masele întunecoase și compacte, care ne fac să atingem infinitul. Lumină nu este deci absentă, ci a, căpătat o altă întrebuintare.

Eliberat din hotarele sale, spațiul ne dă sentimentul de nelimitare. Simultan, formele care-l locuiesc se despoaie de orice aparență corporală. O altă lume se deschide în fața noastră.

Surprins, spectatorul se întreabă mai întîi dacă artistul nu-și bate joc de el : „Mișcare” ! dar nu este vorba mai degrabă de un foc de artificii ? În noaptea sfîșiată, rachetele se răs-pîndesc în zig-zag în mijlocul unei înșămîntări de scînteie, în timp ce stelele poartă artificile. Din fericire, divagațiile sînt repede întrerupte de gînduri, dar cum este imposibil să vorbești despre un tablou fără a recurge la notații vizuale, să ne servim pentru început de această comparație. După ce surpriza a trecut, ochiul este atras imediat de steaua hexagonală din centru care-l antrenează în cursa ei circulară și, propulsat de forța centrifugă, el se aruncă în uimitorul labirint pe care-l formează panglicile. Interesul nu este totuși acela de a descoperi un itinerar ascuns, ci de a-l „trăi”, adică de a asimila sentimentele și senzațiile pe care le încercăm parcurgîndu-l. Supus fără încetare, ochiul își urmează drumul ; după curba pe care o împrumută, îl așteaptă cînd un alunecș, cînd un drum calm. Nu numai virajele, îngustările și lărgirile fac drumul imprevizibil, dar ele produc și impresii variate. Să ne gîndim la senzațiile pe care le încerci mergînd în automobil : aici peisajul „se închide”, să spunem ;

adesea după o cotitură, el „se deschide” deodată ; și sufletul călătorului, un moment întors asupra lui însuși, adesea chiar rănit, se dilată dintr-o dată ; îl cuprinde o stare plăcută. Efectele vitezei nu sînt mai puțin diverse ! Cum să intrăm în detaliul acestor sentimente care ne asediază fără încetare, dar cărora nu le păstrăm decât o amintire atât de fugară.

Or, ochiul pe care-l deschide în noi Kandinsky nu este un călător obișnuit, așa cum nici teritoriul pe care ni-l oferă nu este un loc familiar. Ignorînd traseele pămîntești, ne angajăm într-un spațiu complex în care drumul revine asupra lui însuși, adesea pe sub el însuși, ca și cînd ne este dat să nu putem determina localizarea, să ne scape de asemenea și timpul (nimic nu ne indică anotimpul, ziua sau ora). Și aceasta întrucît privește principalele noastre servituți fizice !

Antrenați în această călătorie, traversăm stranii cetăți de sticlă a căror geometrie translucidă își întinde firele impecabile. Să ne ferim dealtfel să credem în puritatea acestor figuri geometrice. Ele utilizează într-adevăr cerul, dreptunghiul, paralelogramul, dar ele nu sînt nici „plane”, nici „în spațiu”, cum sînt în tratatele de geometrie. Nici suprafețe, nici volume, ele sînt figuri ambigue, care fie „se adîncesc”, fie „se bombează”, asemenea membranelor, ca și cînd fluidul în care se scaldă ar fi elastic. Mișcarea printre aceste construcții de fire care, prin aparenta lor inerție lasă să se perceapă o respirație vie, provoacă un sentiment singular.

Alte spații se trezesc, ca aceste largi pete venite din nu se știe ce profunzime a nopții nemîșcate și statice, dar pe care le simțim în mod secret animate. Prin contrast, micile pete dansează o horă îndrăcită, și ochiul pe care acestea amenință să-l paralizeze, își încetinește doar un moment cursa, timpul necesar pentru a da atenție acestor cascade „sub-aeriene”, pline de neliniște.

Culorile servesc numai la a acoperi aceste forme bizare ? Ele se limitează la figurile determinate, dar, prin alegerea lor, prin efectul lor de distribuție, ele contribuie mai ales la mișcare generală a compoziției. Albastrul, roșul leagă, verdele și maronul, mari pete, prin chiar superficialitatea lor, dau sentimentul unei rotații infinit lente, asemănătoare marilor roți ale unui orologiu, în timp ce cercurile hașurate prin îngustimea elementelor lor galbene, se învârtesc comparativ mult mai repede. Cît despre panglicile albe, cu nuanțe de albastru uneori, ele au aerul că introduc în mișcarea gravă și bine ordonată a ansamblului un sens de vagabondaj. Este adevărat că punctele, prin varietatea dimensiunilor și culorilor lor, lovind des ca o grindină, adaugă un fel de frenezie, care devine aproape stridentă pentru auz.

Caracterul spontan al acestei călătorii este subliniat de ritm. În loc de a sugera amintiri prea vizibile simulează prin diversitatea lor. Totuși, fiecare dintre raporturile pe care acestea le încorporează devine sensibil spectatului. Observați cum artistul animă figurile pline, de exemplu panglicile, ale căror fragmente se umflă sau se subțiază, determină tot felul de timpi tari și timpi slabi, pe care-i regăsim tot atât de bine și în discurile hașurate ca și în petele opace.

Tușa lui Kandinsky, asemenea celei a primitivilor devine lucioasă la maximum. S-ar mai putea vorbi de pastă în prezența acestei pelicle uniforme ? Nici un relief, nimic care să atragă sau care să rețină ; a dispărut chiar asperitatea pânzei. Ochiul alunecă. Astfel, renunțând la jocul senzorial, descoperim o privire interioară a cărei plăcere este aceea de a contempla formele fără a mai încerca nevoia de a le atinge sau de a le mai raporta la lucruri tangibile ; pictura a devenit „o oglindă spirituală”. Un nou mod de relație se stabî-

lește între operă și spectator. Ca și Baudelaire în prefața sa la *Petits poèmes en prose*, Kandinsky pare că visează și el „miracolul unei proze poetice, muzicale fără ritm și fără rimă atât de suplă și de contrastantă încât să se adapteze mișcărilor lirice ale artei, valurilor reveriei, tresăririlor conștiinței” (1869).

Poate că vom înțelege mai bine acum modul în care arta abstractă se luminează și luminează o nouă realitate. Cu geniul său obișnuit, Baudelaire a presimțit-o cu mult înainte: „Acest ideal obsedant se naște mai ales datorită frecventării enormelor orașe, a întrepătrunderii dintre nenumăratele lor raporturi”, continuă el în aceeași prefață. Ar fi riscant să afirmăm că Kandinsky gădea la fel, dar nu este vorba decât de constatarea că noile condiții ale vieții moderne au modificat profund lumea și structura noastră mentală¹. Nu ne grăbim să spunem că omul și-a pierdut sufletul, ci că în epoca noastră el se manifestă, în artă cel puțin, prin alte mijloace decât acelea folosite de strămoșii noștri. Pe vremea când imaginea lumii era relativ stabilă nu era surprinzător că ea a servit atât de mult timp spiritului uman; astăzi, când știința și istoria alimentează fără încetare complexitatea și instabilitatea cunoștințelor noastre, nu este de mirare că artiștii

¹ „Ce se petrece când privirea noastră, înzestrată cu o nouă pătrundere, caută dincolo de aparentele obișnuite, mecanismul unei dezvoltări, al unei deveniri, al unei transformări, și ce sînt aceste aspecte care se impun spiritului nostru și cer să fie exprimate? Cu alte cuvinte, ce se petrece când interesul suscitât de vederea unui rîu, a unui copac, a unei flori, se cristallizează în jurul unui vocabular care se atașează dinamismului vieții lor: curgere, creștere, înflorire? Or, aceste deplasări de interes ne sînt impuse de conștientizarea mai clară a raportului dintre cunoștințele noastre și realitate”. (Extras din conferința *Art du XXe Siècle*, ținută de Vernes Haftmann, cu ocazia inaugurării *Documenta*, Expoziția internațională a artei moderne de la Kassel. Vezi *Cimaise*, dec., 1955).

caută să se sprijine pe însuși limbajul artei, suprem bastion al umanității, când totul în jur ne scapă.

Numai viitorul ne-o va spune dacă omul va reuși să găsească în resursele interne ale limbajului tot atâtea rezonanțe câte găsisese în comerțul său milenar cu natura. Opera lui Kandinsky, ca și cea a pictorilor abstracti valabili, mărturisește încă de pe acum apariția unei noi sensibilități pe care umanitatea, născocind o nouă lume de expresie, caută să o ridice la noua sa înfățișare, cea a timpului nostru.

119

În zilele noastre arta a căpătat o importanță vitală. Și mai trebuie remarcat că și atitudinea noastră s-a schimbat, iar această schimbare îi acordă un rol și un sens nou. Odinioară, când un credincios își înalta privirile spre timpanul catedralei de la Vézelay, nu voia să admire genul sculptorului ci să simtă deasupra lui suflul înălțării. Gravate, sculptate sau pictate, imaginile erau pentru el locul destinului. Îngeri și sfinți alcătuiau o familie în care se prelungea propria lui familie și numai contemplându-le învăța să-și recunoască chipul precum și pe acela al aproapelui său. Astfel, în creștinism, se împlinea îmbinarea între existența sa naturală și vocația sa supranaturală pe care arta avea misiunea să o pună în evidență.

120

Situația omului se schimbă chiar dacă conștiința lui rămîne aceeași. Zadarnic ne tratează televiziunea ca pe niște zei răspîndindu-ne imaginea în jurul întregii planete, faptul că ne vedem propriile noastre trăsături, sau cele ale semenilor noștri, repetate la infinit nu mai răspunde acelor neliniști secrete, bățăilor inimii, întrebărilor silențioase pe care le rezună acel admirabil „*De unde venim? Ce sîntem? În-
cotre ne îndreptăm?*” al lui Gauguin.

140

La asemenea întrebări știința și tehnica n-au găsit încă un răspuns. Ele stabilesc *fapte* dar sînt incapabile de altceva. Omul, în ceea ce-l privește, caută un *sens*. Astfel, chiar dacă ține seama de toate faptele pe care i le propun, el, și numai el le poate coordona și orienta. Omul nu mai poate să se desăvîrșească nici în realitatea pozitivă și nici în imaginarul pur, dar, cu sau fără zei, nu există nici un exemplu care să dovedească că s-ar fi limitat numai la una, și nimic care să dovedească că ar putea să o facă, căci e în natura lui să depășească natura. Oriunde l-am cerceta, pretutindeni îl vom găsi preocupat de a îmbina în el cele două părți. Numai realitatea umană este în stare să răspundă la ceea ce îi este propriu, sufletul omenesc.

Multă vreme, miturile religioase au realizat această îmbinare. Nu noi trebuie să hotărîm dacă mai este cazul. Fapt este că certitudinea sensibilă de care avem nevoie pentru a trăi, oamenii nu o mai caută exclusiv în religie ci, după cum se poate constata, din ce în ce mai mult în artă și la artiști. Cei care nu mai cred în Hristos se înclină în fața *Învierii* lui Piero della Francesca. Lipsit de realitatea religioasă, tabloul rămîne o creație fictivă, dar creația fictivă nu este un simulacru. În zilele noastre valoarea estetică a căpătat forța unei realități privilegiate. Acesta este desigur evenimentul capital al epocii noastre, eveniment de care abia începem să devenim conștienți.

Astfel încît cunoașterea artei nu mai este mijlocul de a răspunde numai unei nevoi religioase sau de a satisface, ca în secolul trecut, o curiozitate de lux, ea a devenit o necesitate, legată chiar de valoarea vieții noastre. Tonul categoric al discuțiilor despre artă este revelator. Ar fi el oare atît de aprins, atît de aspru, dacă omenirea nu ar avea certitudinea că, pentru lumea noastră, arta devine un fel de
141 absolut ?

Dar epoca noastră nu mai acceptă mijloacele de cercetare cu care s-au mulțumit oamenii pînă acum. Știm astăzi că filosofii și esteticile n-au decît o legătură indirectă cu nevoia noastră de a „înțelege“. Așa cum istoria de artă, care se subînțelege că este indispensabilă, își ocupă treptat locul de știință auxiliară. Căci ceea ce cere publicul, în numele noii exigențe care a luat naștere în el, este un mijloc de cunoaștere adaptat obiectului și condițiilor în care se operează contactul cu opera de artă.

Tocmai punerea în lumină a unui asemenea mijloc a fost și scopul nostru, stabilind :

condițiile atitudinii estetice :

orice relație care nu se bazează pe valoarea estetică împiedică realizarea operei de artă în ochii noștri și a noastră prin ea ;

condițiile experienței estetice :

revelația estetică nu se săvîrșește într-adevăr decît printr-o conștientizare, proces în cadrul căruia ființa noastră se transformă ;

condițiile judecății estetice :

cunoașterea nu este posibilă decît pornind de la o formă de gîndire care, părăsind căile intelectuale, să se folosească de o metodă proprie.

Așa cum am încercat noi s-o elaborăm, această metodă nu este teoretică, ea este strîns legată de mijloacele de aplicare, fără ca acest scop practic să poată fi vreodată considerat ca o dorință subiectivă de simplificare. De aceea ne-am mărginit să prezentăm spectatorului niște *condiții*, ferindu-ne de orice doctrină.

Arta este, după cum am văzut, un limbaj. Ca și limbajul obișnuit ea tinde la comunicare dar, spre deosebire de acesta, nu se reduce la atît. Altfel spus, opera nu se reduce la actul de comunicare ; ea își păstrează întreaga putere, și, mai mult, asigură comunicării asemenea calități încît spectatorul, dacă este dispus

să o recepteze, încearcă sentimente pe care numai ea i le poate da și ajung la semnificații pe care numai ea i le poate crea.

Această lucrare — așa cum am insistat încă de la început — nu ia în seamă psihologia creației artistice. Ea nu urmărește stabilirea raportului dintre creator și operă, ci pe acela dintre operă și spectator. Ne-am situat tot timpul în această perspectivă, celelalte nu sînt nici false nici inutile dar cea pe care am ales-o noi, poate mai puțin abordată, este desigur cea mai necesară în ziua de azi, cînd publicul aspiră din ce în ce mai mult la o cunoaștere mai profundă pentru a putea iubi mai profund arta.

O metodă nu înseamnă niciodată altceva decît un fel de a învăța să umbli. Ca și corpul nostru, cunoașterea estetică procedează prin mișcări succesive și diverse. În loc să urmeze o cale rectilie, facem cînd un pas la stînga, în direcția formei, cînd un pas la dreapta, în sensul conținutului, punînd în acțiune laolaltă percepția, reflecția și sensibilitatea noastră. *Acesta este paradoxul condiției noastre; de oameni, de a trebui să facem pași oblici pentru a merge drept și la țintă.*

Dar, la capătul acestei cercetări, ni se poate pune întrebarea dacă o asemenea metodă, chiar dacă este completată cu studii de opere, poate stabili de ce o operă de artă este frumoasă? Obiecția este foarte importantă. Căci dacă această obiecție se confirmă, întreg edificiul nostru se prăbușește. Ceea ce ar fi supărător pentru noi dar mult mai mult pentru speranța cu care am pornit acest demers: ori sîntem niște conștiințe închise, izolate unele de altele, ori, în ciuda pereților care ne despart, și pe care îi putem suprima, avem posibilitatea, *prin acești pereți*, de a ne înțelege: aceasta este prinsoarea !...

Or, ceea ce în urma unui efort uriaș omenirea a reușit să realizeze în cazul cunoașterii

intelectuale, întemeind un limbaj și metode de gândire, nu avem dreptul să afirmăm că nu poate reuși să realizeze același lucru pentru cunoașterea estetică.

Desigur, frumosul nu poate fi definit numai ca un concept așa cum nu poate fi izolat ca un element chimic. El se deslușește în mai mare măsură ca o desfătare care ne cuprinde întreaga ființă. Dar, dacă ține de desfătare, trebuie să fim de acord că ține în același timp și de cunoaștere (nu ca obiect de cunoaștere, după accepția lui obișnuită sau științifică). Ceea ce înseamnă că printr-o căutare asiduă, ne putem strădui, dacă nu să împărtășim și altora ceea ce simțim, *măcar să împărtășim condițiile în care simțim.*

Acesta este articolul de credință al demersului nostru.

Experiența frumosului nu se comunică. Doar o anumită cunoaștere poate fi materia unui dialog, și numai prin dialog se poate porni în căutarea unei certitudini, numai prin el se poate spera în găsirea ei. Departe de a-și dăuna unul altuia, sentimentul și discernământul se întăresc reciproc. A simți corect este efectul colaborării dintre ele.

Așa cum am definit-o, „explicația” estetică este o metodă de cunoaștere. Ea nu poate pretinde în nici un caz să epuizeze opera de artă, care prin însăși natura ei este ineputabilă. Oricât de savante s-ar dori deci explicațiile, virtutea lor nu constă în acoperirea operei cu o carapace parazită ci, ca niște schele, în a ne îngădui să ne apropiem din ce în ce mai mult de ea, *pentru a dispărea îndată ce sprijinul lor nu mai este necesar*, căci la urma urmelor opera de artă se dezvăluie prin prezența ei și numai prin prezența ei. Doar atunci are loc, după ce orice alt sprijin dispăre, misteriosul contact cu opera care de fiecare dată este un început.

Dar dacă aspectul operei este mereu altul de cîte ori o abordăm, așa cum și noi ne schimbăm de fiecare dată, important este să fie asigurate condițiile acestui contact. Mai mult decît o plăcere sau o emoție ni se făgăduiește tocmai *ajungerea sensibilă la condiția noastră de ființă reală și imaginativă*. Pentru a încerca această bucurie, aceea de a ne cunoaște în și prin frumos, este important să fim în stare *de a răspunde celei mai înalte prezențe a operei prin cea mai înaltă atenție acordată operei*.

Într-o epocă marcată de confuzie și de lipsă de înțelegere, oare nu este datoria noastră, în domeniul care ne asigură, dacă nu salvarea, măcar o rațiune de a fi, de a face totul pentru ca părerile care ne despart să fie înlocuite cu un mijloc de a ne înțelege? Aceasta este speranța cu care am purces la acest dialog și pentru care mulțumim tuturor celor care, din iubire pentru artă și om, au avut răbdarea să o urmărească împreună cu noi pînă la capăt.

APENDICE

Este primejdios să dorim să strângem într-un anumit număr de articole principiile de metodă care s-au desprins în cursul acestei lucrări. Ni se pare totuși greu să ne sustragem acestui risc (cu toate criticile care ne vor fi adresate) în măsura în care cititorul poate avea sentimentul că acest breviar nu îi este inutil.

Precauțiile noastre vor fi desgiur duble. A afirma că explicația estetică este posibilă, nu înseamnă cătuși de puțin că există un fel, unul *singur*, de a o aborda. Încercăm să stabilim nu un sistem și cu atât mai puțin o rețetă. Cuvântul metodă nu trebuie deci luat în sensul abuziv în care este folosit (ansamblu de procedee pe care este suficient să le aplici în mod mecanic) ci în sensul de *direcție dată spiritului pentru a-i permite acestuia de a ajunge la cunoaștere în modul cel mai propriu și mai eficace*.

În realitate dificultățile sînt în număr foarte mare. Dar dacă explicația estetică este unul din cele mai delicate exerciții care există, ea este totodată și unul din cele mai fructuoase; de la ea sîntem îndreptați să așteptăm ca judecata noastră să progreseze și certitudinile noastre să se întărească.

În primul rînd să reamintim în ce constă ea : în a face înțeleasă o operă de artă, a-i aprecia valoarea, într-un cuvînt, a o face cunoscută.

Odată reamintit scopul, se impun două precizări :

1. Explicația estetică nu este o suită de efuziuni lirice, oricît de puternică și de adevărată ar fi emoția încercată în fața ei. Exclamațiile admirative sau peiorative n-au nici o utilitate cînd este vorba de a argumenta un lucru.

2. Explicația nu trebuie să fie nici pretext pentru o inutilă revărsare de erudiție intempestivă : în prezența unei fresce este inutil istoricul acestei tehnici iar dacă e vorba de o operă de Rafael n-are rost să povestim cu amănute biografia artistului sau să refacem tabloul epocii și al societății, în sfîrșit, dacă opera reprezintă personaje istorice sau mitologice, este inutilă relatarea detaliată a vieții unora sau a aventurilor celorlalți, așa cum este inutilă, dacă avem de-a face cu un tablou de șevalet, enumerarea tuturor proprietarilor succesivi pe care i-a avut (Majoritatea ghizilor își fac o adevărată voluptate în aceasta).

Se subînțelege că nici emoția și nici erudiția nu sînt condamnate. Sînt necesare și una și cealaltă cu condiția să se raporteze la explicație și nu să o înlocuiască. O operă de artă nu poate fi abordată la rece și nici în gol ; este necesară pentru aceasta o anumită căldură și anumite cunoștințe. Dar oricare ar fi punctul de pornire și felul în care procedăm, scopul explicației, și acest lucru nu trebuie uitat, *este de a conduce la o cunoaștere motivată și coerentă, bazată pe valoarea estetică.*

Trebuie să fim atenți căci nu este cazul să afirmăm, cu imprudență, că ajungem la o judecată „obiectivă“. Am văzut tot timpul, și am

repetat acest lucru la momentul respectiv, că valoarea estetică nu este un obiect. (La ce bun să visăm la o obiectivitate care ar însemna însăși negația artei!). Dar nu este cazul nici să afirmăm, cu aceeași imprundență, că sîntem reduși la o judecată „subiectivă”, căci, dacă ne gîndim, aceasta ar însemna că nu mai este vorba de nici o judecată : impresia ține de o altă ordine decît judecata. Categoriile de „subiectiv” și „obiectiv”, în care sîntem convinși că sînt cuprinse toate operațiile spiritului, se dovedesc în egală măsură improprii.

De ce alt fel de judecată ar putea fi deci vorba? De aceea care, *aplicîndu-se la opera de artă, ne poate pune în acord cu noi înșine, atrăgînd după sine și adeziunea altora.*

Dacă exclam : „Iată cel mai frumos tablou din lume!”, această exclamație, pe de-a întregul subiectivă, nu are nici un fel de importanță căci nu mă angajează decît pe mine. Dacă afirm că „nu poate ieși ceva mai frumos din mîinile omului, căci în cazul acestei opere este atinsă însăși perfecțiunea definită de antici”, sub acoperămîntul unei judecări obiective aduc o serie de argumente care nu-și au rostul. Dacă în schimb încerc să arăt valoarea acestui tablou recurgînd la calitatea sa plastică, la felul în care caracterul său se exprimă prin mijloacele proprii artistului, cuvintele mele se referă la ceva precis și fiecare poate să reia la rîndul lui acest examen urmînd aceeași cale. Ceea ce nu înseamnă că punctele de vedere dezvoltate de unul sau de altul sînt identice, ci că, avînd la bază aceeași voință critică, operînd în aceleași condiții, acestea nu se poate să nu ajungă la un acord. Orice cunoaștere trebuie deci să înceapă în felul acesta și nu poate începe decît în felul acesta.

Oare trebuie găsit un alt nume pentru această formă de judecată? În caz afirmativ, propunem termenul de *judecată metodică*, de- 148

oarece are la bază nu o propoziție prealabilă considerată în mod definitiv drept adevărată, ci o suită de *poziții provizorii*: compoziție, ritm, mișcare, raporturi între culori, între linii, construcție etc., adevărate *relee* în drumul spre cunoașterea estetică¹.

Se poate astfel observa că explicația estetică renunță cu greutate la inteligență și sensibilitate. În plus, trebuie spus că cere și anumite dispoziții morale: *fidelitatea de orientare* în primul rând, prin care facultățile noastre sînt îndemnate să se exercite, progresînd în sensul evidenței estetice, apoi *fidelitatea de discernă-mînt*, prin care gîndirea noastră este îndemnată să se exercite în raport constant cu calitatea plastică a operei. Prima este condiția necesară *atitudinii și experienței* estetice; cea de-a doua a *judecării* estetice.

Se mai cuvine făcută o ultimă precizare: explicarea unei opere de artă nu se reduce la urmărirea propriilor preferințe. Gusturile personale sînt un lucru legitim, dar n-au ce căuta în această situație. Singura problemă importantă este deci tot aceasta: această operă, care îmi place sau care nu-mi place, are vreun sens sau vreo valoare? Cum pot eu să i le scot în evidență?

Odată stabilite scopul și principiul explicației, să vedem cum se practică ea. La drept vorbind, este util să deosebim trei etape principale, care corespund la trei nivele de cunoaștere diferite:

I. Preliminariile.

II. Orientarea.

III. Explicarea.

¹ Precizînd acest punct de vedere, ne-am putea da seama că judecata de care vorbim este, fără a vrea să facem jocuri de cuvinte, obiectivă și totodată relativă: sprijinindu-ne pe poziții critice succesive, care sînt tot altfel puncte de vedere „relative”, gîndirea procedează totuși în funcție de aceeași direcție, care în felul ei e „obiectivă”.

1. În această fază inițială, este vorba de gruparea *informațiilor* necesare pentru a situa opera al cărei studiu ni-l propunem :

1. Cărui *artist* îi aparține ?

2. În ce *epocă* a fost făcută, eventual la ce *dată* și în ce *împrejurări* ?

3. Care îi e *destinația* ? (decorație murală, pictură de șevalet, pictură funerară).

4. În ce *tehnică* e realizată ? (frescă, pictură în ulei, acuarelă, litografie).

5. Care este natura *fondului* ? (lemn, zid, pânză, hîrtie).

6. Care sînt *dimensiunile* operei ?

7. Care este *starea ei de conservare* ? A suferit restaurări ? De ce natură ? (accidente, repictări).

8. În ce *loc* se află ? (Muzeu, galerie, colecție).

Aceste informații trebuie să fie succinte. Ele sînt destinate pregătirii studiului operei. Deci trebuie folosite și limitate la furnizarea unei baze pentru judecată.

Aceasta în legătură cu prima etapă, care se desfășoară la *nivelul informației*.

II. În cea de-a doua etapă, pe care o numim *Orientarea*, este vorba nu de a ne informa în legătură cu opera ci de a ne *pregăti* pentru a o aborda.

După cum am văzut, realitatea estetică nu este ușor de atins. Desigur, anumite impresii se impun, unele idei ies la lumină, se trezesc anumite intuiții dar spiritul, împiedicat de prea multe sugestii de diferite proveniențe, pierde adesea terenul și, dacă nu se simte susținut și condus, se înmoaie. Așadar, trebuie să dăm acum importanță *mișloacelor de orientare și subordonare a lui* :

1. Care este *genul* operei ?

Este vorba de un portret, de o scenă religioasă, de un tablou istoric, de un peisaj, natură moartă sau de o compoziție abstractă ?

Acest prim punct ne permite să stabilim *cu ce avem de-a face*. Se subînțelege că determinarea genului nu se însoțește de nici o judecată în legătură cu valoarea operei. Este totuși utilă spiritului care câștigă din descrierea câmpului său de studiu. Pe de o parte înlătură rătăcirile și pe de altă parte stimulează observația.

2. Care este *subiectul* ?

a) În primul rând este vorba de identificarea *ansamblului lucrului reprezentat*.

În general, titlul tabloului furnizează acest gen de indicație.

b) Odată stabilit acest punct, se cuvine să *privim atent și detaliat subiectul*.

— *Identificând obiectele unul câte unul* : fie că e vorba de un tablou religios, istoric sau alegoric, vom identifica personajele, locul, decorul, acțiunea, eventual chiar circumstanțele la care face aluzie.

— *Studiind dispunerea lor în cadrul tabloului* : adică felul în care sînt grupate personajele și obiectele.

— *Examinînd în amănunțime poziția personajelor, poziția obiectelor, tot ceea ce le deosebește sub raportul aparentei, dimensiunilor, gesturilor și mimicii lor...*

— *Precizînd culoarea personajelor și a obiectelor etc.*

Departe de a fi plictisitor, acest examen amănunțit este de cea mai mare utilitate. Ochiul și memoria noastră pot greși. Dacă întoarcem privirea de la un tablou pe care ne închipuim că-l cunoaștem, sîntem foarte surprinși să constatăm că abia dacă ne amintim de liniile lui mai importante, iar dacă la întîmplare ne apucăm să controlăm, numeroase vor fi inexactitățile și lacunele care vor ieși la iveală. Cîți oameni descoperă cu stupeoare că memoria culorilor, atunci cînd o pun la încercare, le lipsește aproape în întregime...

Această operație mai are dealtfel și o altă virtute. În timp ce privirea se străduiește să citească subiectul în detaliu, *intuiția estetică are timp să se formeze*. Acest lucru este capital. Contrar a ceea ce ne-am putea închipui, rar se întâmplă ca ea să se formeze dintr-o dată. Chiar dacă se anunță printr-un șoc violent, are o mică valoare atîta timp cît zguduirea nu se efectuează în toată ființa noastră.

Așa încît trebuie să ne preocupăm de a-i asigura condițiile de care are nevoie pentru a se intrupa, și îndeosebi condiția timpului. Numai o lectură minuțioasă și progresivă poate să reușească acest lucru. Ce am spune despre o persoană care s-ar apuca să judece o piesă de teatru numai după una sau două scene pe care le-ar fi citit sau auzit ?

Dar dacă este vorba de o operă non figurativă ? Nu trebuie să fim acuzați de răutate dacă vom afirma că problema rămîne aceeași, cu deosebirea că obiectele reprezentate nu au în general nici un nume. Așa cum am avut ocazia să vedem cînd am studiat tabloul lui Kandinsky, pictura nu poate renunța la reprezentare. Chiar dacă iau formă biserici sau romburi, vase de porțelan sau patrate, sau chiar obiecte neidentificabile, examenul amănunțit a ceea ce este pictat este condiția necesară a lecturii plastice, care ea însăși este condiția necesară a intuiției estetice.

3. Care este caracterul plastic dominant ?

Acest punct este delicat de stabilit. Dar cum în general de el depinde în mare parte succesul demersului nostru, trebuie să ne străduim asupra lui cu cea mai mare atenție. Antrenîndu-ne în afara considerației exclusive a subiectului, ne ajută să pătrundem mai mult în operă punîndu-ne pe calea expresiei. Aceleași temă poate fi tratată în diferite feluri : să ne gîndim la atît de numeroasele variante ale *Răstignirii* ! Un artist face din ea o operă

de un lirism încărcat de minie, altul o operă patetică, iar altul o reprezentare fantastică.

Or, expresia nu se constată sau percepe pur și simplu, mai întâi ea se *sinte*. Iată deci cât e de importantă fixarea sentimentului cât mai exact pentru a nu ne înșela.

Unde am ajuns? Determinînd genul, subiectul, caracterul plastic al operei, nu sîntem încă decît la început, dar cel puțin am obținut, prin acest efort asupra noastră înșine, care este un fel de disciplină, *orientarea* atenției noastre, crearea în noi a acelei *dispoziții interioare*, datorită căreia contactul cu opera devine posibil. La acest al doilea nivel, este deci vorba de „pregătirea” spectatorului și a reflexiei sale.

III. Cum se pune problema în etapa finală?

Fiecare operă exprimă un aspect al realității, fie că acesta se referă la lumea vizibilă sau invizibilă care ne este familiară, fie că își propune să ne descopere o lume nouă, creată de la un capăt la altul de către artist. Nu se observă că opera de artă poate face mai mult și altceva, dar e spre gloria ei că realizează ceea ce realizează și așa cum realizează. Or, contrar ideilor care se transmit prin intermediul limbii de toate zilele, artistul recurge la mijloace de comunicare care îi sînt proprii și îi marchează stilul. Ceea ce înseamnă că *sensul* pe care îl exprimă opera sa nu se reduce niciodată la o idee teoretică. Așa cum am mai insistat, acest sens se manifestă printr-o necesitate internă care comandă acea combinație în cadrul căreia toate elementele plastice se condiționează reciproc.

Totuși, trebuie să fim atenți pentru că dacă este adevărat că forma și conținutul sînt *una* în cadrul operei, dacă este tot atât de adevărat că este *una* pentru intuiția noastră, chiar dacă putem simți acest lucru, ba chiar să-l proclamăm sus și tare, dat fiind că așa îl simțim, nu

este mai puțin adevărat faptul că, pentru spiritul nostru, această unitate nu poate fi cuprinsă dintr-o dată. Așa încât, pentru a o cunoaște, el trebuie pus *alternativ* și *succesiv* în perspectiva conținutului și în cea a formei, fără ca una să fie sacrificată celeilalte, având grijă ca tot timpul să se exercite un control reciproc.

Așadar, pentru reflexie, adevăratul conținut al operei, nu conținutul aparent al subiectului, se dezvoltă prin analiza formei și invers caracterul formei se dezvoltă prin analiza conținutului.

Este oare posibil de a da indicații practice în legătură cu felul de a conduce o operație atât de delicată? Fără a avea pretenții de a reuși, merită să încercăm. Din grija pentru limpezime și comoditate, vom deosebi *doi timpi*. Primul corespunde primei părți a frazei menționate mai sus: „adevăratul conținut al operei se dezvoltă prin analiza formei”:

1. Ce se întâmplă cu *spațiul plastic*?

Desigur, nu este vorba de a-l identifica printr-un cuvânt pentru a nu ne lăsa mai prejos, ci de a discerne și studia atent natura acestuia întotdeauna complexă.

Tinde mai curând către a doua sau către a treia dimensiune? ¹ În acest ultim caz, sistem îndreptățiți să ne așteptăm la afirmarea unui anume naturalism, fie că e vorba de naturalismul spiritual al lui Leonardo sau de naturalismul senzual și poetic al lui Titian. În primul caz, sistem avertizați că artistul, dimpotrivă, tinde să se depărteze de naturalism, fie în felul mozaicarilor bizantini, fie în cel al miniaturistilor medievali sau al pictorilor contemporani.

¹ Să reamintim că între acestea două se desfășoară o infinitate de „spații” dintre care fiecare artist are libertatea de a și-l elabora pe al său.

De problema spațiului sînt legate cele a diferitelor „perspective“, a racursiului, a deformărilor, a fundalului etc.

Spațiul plastic este însuși locul operei de artă. Ceea ce înseamnă că cercetările noastre de aici trebuie să pornească și în cele din urmă aici trebuie să ajungă. Ideile enumerate mai sus nu trebuie considerate izolat ci întotdeauna în raport cu el. Indicii pe care îi extragem din examinarea spațiului plastic ne ajută deci să descoperim alți indici, extrași din cercetarea altor aspecte, și tocmai din ajustarea reciprocă a unora și a altora încet, încet, se desprinde sensul operei.

2. Ce se întâmplă cu *compoziția* ?

Am văzut că prin acest cuvînt trebuie să înțelegem coordonarea raporturilor a căror împlinire ni se dezvăluie în armonie.

3. Ce se întâmplă cu *construcția* ?

Determinarea structurii interne ne face să pătrundem în scopurile secrete ale operei. Nu mai este vorba de așezarea obiectelor în funcție de puterea lor reprezentativă, ci de calitățile pe care le dezvăluie inserția lor în planurile spațiului plastic.

De această problemă se leagă acelea ale figurilor de sprijin, a liniilor directoare, a elipselor și tranzițiilor.

4. Ce se întâmplă cu *culorile* ?

- cu natura lor,
- cu alegerea lor,
- cu amestecul lor,
- cu distribuirea lor,
- cu dimensiunile lor,
- cu tonurile calde și cu tonurile reci,
- cu complementarele,
- cu felul în care sînt puse,
- cu aspectul lor,
- cu raporturile dintre ele
- în funcție de materie
- în funcție de tehnica folosită.

5. Ce se întâmplă cu *valorile* ?

cu natura lor,
cu raporturile dintre ele,
cu gradul lor de intensitate,
cu rolul lor : spațial, atmosferic, structural.

6. Ce se întâmplă cu *eclerajul* ?

Lumina cade din partea stângă sau din partea dreaptă, de sus sau de jos ? direct ? indirect ? Are o tendință reală sau ireală ? De această problemă se leagă aceea a umbrelor și a semitonurilor.

7. Ce se întâmplă cu *liniile* ? Tind să închidă conturul ? Sînt continue ? Tind să se subțieze, să se îngroașe, să se dizolve, să se multiplice ? Se ordonează în funcție de culoare și de valori ?

8. Ce se întâmplă cu *proportile* ?

Sînt ușor discernabile sau disimulate ? Tind spre simetrie sau spre asimetrie ?

9. Ce se întâmplă cu *mișcarea* ? și mai ales cu *ritmul* ? Ce au la bază ? Au o tendință regulată sau neregulată ? Ce pun în valoare ? În ce fel ? Să ne reamintim că ritmul este acel agent secret care permite semnificației să capete viață atît prin număr cît și prin durată.

10. Ce se întâmplă cu *arabescul* și cu *liniile de forță* ? Aceste linii, vizibile sau invizibile, inervează opera și ne dezvăluie principalele trasee dinamice. Acestea ne dezvăluie locurile asupra cărora artistul intenționează în mod special să ne antreneze privirea, fie că e vorba de accente, articulații, scoateri în evidență etc.

11. Ce se întâmplă cu *execuția* ?

a) Cum este tratată materia ?

Dacă este vorba de un tablou în ulei, pasta este uniformă, întreruptă, groasă, subțire, fluidă ? Artistul recurge la straturi de fond, la lacuri, la reflexe ?

b) Cum se manifestă *tuşa*?

Pictorul lucrează cu cuțitul? Își pune culoarea prin virgule, prin șuvițe, fișii, împăstări sau în aplat?

12. Ce se întâmplă cu *materia pe care se pictează*? În afara rolului de suport, în ce măsură și în ce fel ia parte la opera odată încheiată? Poate artistul să tragă foloase de pe urma formei, a dimensiunilor și a destinației sale sau chiar a naturii suprafeței (granulația pânzei, a hîrtiei, a zidului) sau a „rezervelor” (părți neacoperite de culoare).

Să reamintim: la începutul celei de-a treia etape am constatat că „adevăratul conținut al operei de artă se dezvoltă prin analiza formei, și invers caracterul formei se dezvoltă prin analiza conținutului”. Am insistat asupra faptului că în cursul efortului său de înțelegere, spiritul se așază alternativ și succesiv când într-o perspectivă când în cealaltă, străduindu-se în același timp să le mențină paralele. În felul acesta, își poate propune, după cum indică cele două părți ale frazei citate mai sus să scoată în lumină fie conținutul, fie organizarea tabloului. Trebuie să fim atenți aici căci nu e vorba de o schimbare de obiect ci de o *schimbare de lumină*. Am văzut cum, în *lumină* condițiilor plastice se dezvoltă semnificația operei. Acesta este primul timp. Trebuie să vedem acum cum, în *lumină* conținutului ni se dezvoltă forma sau stilul. Cu alte cuvinte, cel de-al doilea timp.

Să ne întoarcem la etapa pe care am intitulat-o „Orientare”. Odată identificat subiectul în amănunțime, ne întrebăm: „Care este caracterul plastic dominant al operei?” Numai ținînd minte acest aspect putem începe cercetarea sub această nouă lumină.

Cu ce *gen de stil* avem de-a face? se cuvine să ne întrebăm în primul rînd. Fără a pretinde că stilurile ar putea fi catalogate (ceea ce ar fi

în contradicție cu realitatea stilului) nu se poate să nu desemnăm printr-un cuvânt anumite expresii dominante : realism, naturalism, simbolism, irealism, dealtfel folosite în mod curent de limbajul critic. Aceste noțiuni, se subînțelege, sînt extrem de largi. Ele prezintă, totuși, o *aproximare suficientă* pentru a „situa” un stil încă de la bun început. A vorbi de realism în legătură cu un Courbet, de simbolism în legătură cu Redon sau de expresionism în legătură cu un Ensor nu înseamnă a reduce totul la munca unui botanist care clasează soiurile sub diferite rubrici ci a-i da spiritului, prin intermediul unor *etichete provizorii* un prim punct de vedere susceptibil de a ne pune pe calea cea bună a unei aprecieri mai nuanțate.

Este deci total zadarnic de a plasa pe o operă epitetul de „realistă” crezînd că în felul acesta am rezolvat totul. Odată identificată tendința generală a stilului, mai rămîne de făcut adevărata muncă, și anume, să cercetăm în funcție de ce caracteristici expresia realistă a cutărui pictor în cutare tablou ajunge la calitatea de stil. Într-adevăr, chiar dacă un artist este legat de o formă de expresie comună, aceea a epocii sale de exemplu, cum este cazul de cele mai multe ori, opera lui nu este valoroasă decît în măsura în care adaugă acestei forme de expresie generală *un accent propriu, deci unic*. Tocmai din suma acestor accente unice sînt alcătuite expresionismul viu, realismul viu, pe scurt, *arta vie*, și nu dintr-un ansamblu de procedee teoretice susceptibile de a fi analizate și învățate.

Din punct de vedere practic, trebuie să examinăm aceleași elemente care au fost enumerate în „primul timp”, dar, pentru ceea ce ne preocupă, ele se grupează altfel, sub o altă lumină, capabilă să ne orienteze spre calitățile expresiei.

1. Ce se întâmplă cu *invenția* ?

Opera se leagă de o temă tradițională, religioasă, profană, rară, familiară ?

Rămâne credincioasă acestei teme ? În ce măsură ? Cum ?

Amintindu-ne de calitatea dominantă a expresiei, recunoscută în prealabil, ne vom strădui să examinăm.

2. Ce se întâmplă cu *vocabularul* ?

a) Sub raportul *obiectelor pictate* :

Care sînt obiectele la care recurge artistul de preferință ? Figura umană, animale, fructe, ustensile ; pătrate, triunghiuri, romburi în cazul picturii abstracte.

b) Sub raportul *combinații* lor :

La ce agent plastic recurge artistul de preferință ? Linii, culori, valori, lumină, culoare-lumină etc.

3. Ce se întâmplă cu *sintaxa* ?

a) Sub raportul *obiectelor* :

Cum grupează artistul obiectele între ele ?

Organizarea lor în cadrul operei, decupaj, așezare, orientare (în funcție de diferitele sensuri ale pînzei : vertical, orizontal).

b) Sub raportul *combinații* lor :

Cum se acordă în mod organic „agenții plastici” între ei ? Spațiu, proporții, construcție, ritm.

Care din acești „agenți de stil” este preferat de artist ?

Enumerarea elementelor pe care le precizăm în acest breviar atrage după sine trei observații a căror importanță nu trebuie neglijată :

1. Se subînțelege că această enumerare nu este exhaustivă și nici nu pretinde să fie. Multe alte elemente pot fi luate în considerare. Ea urmărește pur și simplu să dea, precizând anumite repere, o idee despre principalele direcții pe care reflexia este chemată să le urmeze pentru a căpăta conștiința operei.

2. Cu atât mai mult se subînțelege că ea nu se aplică ca atare la toate operele, indiferent care ar fi ele. După cum luăm în considerație tabloul unui primitiv sau o operă renascentistă, vom fi obligați să neglijăm unele elemente și să insistăm asupra altora.

Aceste elemente de metodă nu alcătuiesc deci o „grilă” care, așezată deasupra operei ca peste un mesaj cifrat ar permite citirea ei clară și dintr-o dată. Ele sînt mai curînd niște „sticle selective” puse la dispoziția spectatorului pentru a asigura privirii acestuia o mai bună pătrundere și spiritului un mai bun discernămint. Dar, fiind la dispoziția tuturor, fiecare are libertatea de a le alege în funcție de opera pe care o analizează și, odată alese, să le folosească cum trebuie.

3. În artă, confuziile sînt ușor de comis și atât de periculoase încît merită să mai spunem o dată: culorile, liniile, ritmul etc., nu sînt elemente avînd o existență în sine. Opera este făcută întotdeauna din *anumite* culori, *anumite* linii și un *anumit* ritm. Dar, dat fiind că spiritul este incapabil să surprindă caracterul lor particular și unic dintr-o dată, este obligat să recurgă la *noțiuni prealabile și provizorii*, generalizate dacă este cazul, jumătate concepute, jumătate sentimente, de care se slujește ca puncte de pornire și poziții de sprijin pentru a înainta prin aproximări succesive mereu mai riguroase.

Acest demers ține atât de natura operei de artă cît și de cea a ființei noastre. Cunoașterea estetică este desigur complexă. Ceea ce nu înseamnă că este imposibilă; pur și simplu ea cere o combinare a facultăților noastre care nu se confundă cu nimic altceva și care în general nu sînt exersate. Trebuie să ne străduim să-i cunoaștem bine condițiile și aplicarea lor, pentru ca ea să devină o aptitudine aproape naturală a noastră.

La capătul unui studiu astfel efectuat, ce sistem îndreptățiți să sperăm ?

Desigur, de a fi cunoscut strict opera, de a fi analizat cu atenție și, mai ales, sub raportul care se cuvine.

Dar mai este ceva : studiul aprofundat al unei opere ne conduce la o mai bună cunoaștere a artistului, a lumii operelor sale, a artei în general. Cîștig la fel de important ca și primul. Nu numai că ne alegem cu niște cunoștințe, dar, ceea ce este mai important, cu o *cunoaștere mai avertizată*. Într-adevăr, numai *certitudinea încercată* ne poate smulge situațiilor false și pune pe calea cea bună.

NOTA 1

Știm riscurile pe care ni le asumăm în momentul în care adunăm la un loc principiile unei asemenea metode. Ar fi fost desigur mai potrivit ca acest demers să fi făcut obiectul unor discuții orale. Vocea, gestul, intonația ameliorează și mlădie o anumită rigiditate pe care nu se poate să nu o aibă textul scris. Dar între speranța de a realiza un lucru perfect (presupunînd că am fi avut mijloacele) în condiții irealizabile și aceea de a realiza un lucru imperfect în condiții realizabile nu aveam de ales, așa cum nu aveam nici dreptul de a șovăi sau amîna.

NOTA 2

Am plasat acest capitol ca un appendice și nu în fruntea lucrării, tocmai pentru a evita un plan care ar fi putut să pară de la bun început prea sistematic. După cum s-a observat, studiile care îl preced sînt dealtfel o liberă aplicare a metodei. Procedînd în felul acesta, doream ca cititorul să descopere singur principiile pe care le grupăm aici și să adere de la sine la justetea lor.

NOTA 3

Acest breviar practic nu trebuie să ne dea iluzia că se poate renunța la studiul istoriei artei. El n-are sens și utilitate cu adevărat decât dacă ține cont de aceasta. Formele evoluează ireversibil odată cu timpul. Dar, odată *situate*, se cuvine să nu neglijăm nimic pentru a le *cunoaște*. Scopul acestui breviar este să ne ajute în această cunoaștere, în măsura în care se va considera judicioasă folosirea lui.

CUPRINS

Abordarea ritmului	6
Abordarea armoniei	20
Conținut și formă	32

APLICAȚII. STUDII DE OPERE

„Explicația” estetică	44
Titian : <i>Venus și muzica</i>	47
Renoir : <i>Le Moulin de la Galette</i>	61
Van Gogh : <i>Biserica din Auvers</i>	79
Picasso : <i>Guernica</i>	95
Kandinsky : <i>Miscare</i>	119

INCHEIERE

140

APENDICE

146

descoperirea picturii

Această lucrare... nu ia în seamă psihologia creației artistice. Ea nu urmărește stabilirea raportului dintre creator și operă, ci pe acela dintre operă și spectator. Ne-am situat tot timpul în această perspectivă; celelalte nu sînt nici false nici inutile dar cea pe care am ales-o noi, poate mai puțin abordată, este desigur cea mai necesară în ziua de azi, cînd publicul aspiră din ce în ce mai mult la o cunoaștere mai profundă pentru a putea juca mai profund o rîdă.

RENE BERGER